

Digitized by the Internet Archive  
in 2022 with funding from  
Kahle/Austin Foundation

[https://archive.org/details/gtu\\_32400004580886](https://archive.org/details/gtu_32400004580886)





# HANDBUCH D E R KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

**DR. FRITZ BURGER**

a. o. Professor an der Universität und Akademie der bildenden Künste in München

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **A. E. Brinckmann**-Karlsruhe; Professor Dr. **Ludwig Curtius**-Erlangen; Dr. **Ernst Diez**-Wien; Professor Dr. **Hermann Egger**-Graz; Privatdozent Dr. **August Grisebach**, Berlin; Privatdozent Dr. **Ernst Herzfeld**-Berlin; Professor Dr. **Edmund Hildebrandt**-Berlin; Privatdozent Dr. **Hans Jantzen**-Halle; Oberbibliothekar an der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek Dr. **Georg Leidinger**-München; Professor Dr. **Josef Neuwirth**-Wien; Professor Dr. **Wilhelm Pinder**-Darmstadt; Professor Dr. **Paul Schubring**-Berlin; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Kiel; Privatdozent Dr. **Martin Wackernagel**-Leipzig; Professor Dr. **Arthur Weese**-Bern; Professor Dr. **Hans Willich**-München; Privatdozent Dr. **Wilhelm Worringer**-Bonn; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin und anderer Universitätslehrer und Museumsdirektoren



BERLIN-NEUBABELSBERG  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.



# ALTCHRISTLICHE UND BYZANTINISCHE KUNST

VON

PROF. DR. OSKAR WULFF

Kustos am Kaiser-Friedrich-Museum  
Privatdozent an der Universität in Berlin

I.

## DIE ALTCHRISTLICHE KUNST

VON IHREN ANFÄNGEN BIS ZUR  
MITTE DES ERSTEN JAHRTAUSENDS

Siebentes Tausend



ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

71632

~~Recd  
1885  
1895~~

COPYRIGHT 1916 BY  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.  
BERLIN-NEUBABELSBERG

F. BRUCKMANN A.O., MÜNCHEN







Deckenmalerei aus den Krypten der Lucina in  
der Calixtuskatakomben in Rom (nach J. Wilpert).



---

# V O R W O R T

---

Von der gesamten Kunstentwicklung des christlichen Zeitalters ist die erste noch mit der Antike zusammenhängende Stilphase nicht nur dem allgemeinen, sondern auch dem wissenschaftlichen Verständnis bis jetzt am wenigsten erschlossen worden. Eine „Geschichte der altchristlichen Kunst“ im wahren Sinne ist noch nicht geschrieben, wenn dies Ziel auch in der zusammenfassenden Darstellung von Franz Xaver Kraus ins Auge gefaßt erscheint. Daß es noch nicht erreicht werden konnte, und daß wir ihm nur schrittweise näher zu kommen hoffen dürfen, liegt in der verwickelten Eigenart dieser Kunst begründet. Ihr fehlen die greifbaren Künstlerpersönlichkeiten — das gilt freilich zum Teil auch von der mittelalterlichen Kunst —, ihr fehlt aber auch der unveränderliche Träger eines einheitlichen Volkstums. Ihr Wachstum ist vielmehr das Ergebnis des Zusammenwirkens verschiedener Rassen und mehrerer Kunstkreise, die in beständigem Austausch miteinander stehen. Etwa seit anderthalb Jahrzehnten hat erst die Forschung angefangen, diese verschlungenen Zusammenhänge zu entwirren, und sich von der Fiktion frei zu machen, als ob es einen maßgebenden und bleibenden Mittelpunkt des altchristlichen Kunstschaffens gegeben hätte. Heute ist dieser Glaube an die Vorherrschaft Roms mehr als erschüttert, — er ist von allen aufgegeben, die sehen wollen.

Die kunstgeschichtliche Arbeit auf altchristlichem Gebiet blieb im vorigen Jahrhundert um so mehr in der Systematik der Denkmälererklärung und Klassifizierung verstrickt, als sie vorwiegend von theologisch geschulten Kräften gepflegt wurde, deren Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Darstellungsinhalt zugewandt war. Und lange herrschte nur allzusehr die Neigung, ihn nach dogmatischen Gesichtspunkten auszudeuten statt den letzten Quellen nachzuspüren, aus denen die Phantasie der altchristlichen Künstler geschöpft hatte. Aber auch die klassische Archäologie hatte mit vereinzelt Vorstößen in das benachbarte und ihr dennoch so fremde Land nur wenig Erfolg. Daß auf beiden Seiten trotzdem reiche Entdeckerarbeit geleistet wurde, soll damit nicht geleugnet werden. Allein erst die um Mitte der siebziger Jahre einsetzende strengere stilgeschichtliche, ikonographische und quellenkritische Methode der Kunstwissenschaft hat den Umschwung vorbereitet. Unter ihren Begründern, auf deren Schultern wir Älteren der lebenden Generation noch stehen, gebührt von seiten des Verfassers die größte Dankesschuld dem Manne, dessen Gedächtnis dieser Versuch gewidmet ist. Mit J. Strzygowskis unermüdlicher Aufklärertätigkeit, mit A. Riegls feinfühligster Durchdringung des altchristlichen Kunstwollens vom ästhetischen Standpunkt kam dann etwa vor zehn Jahren die Erforschung des ganzen weiten Gebietes, vor allem aber der christlichen Denkmäler des Ostens in so lebhaften Fluß, daß es seit Jahren nicht mehr leicht ist, diese Hochflut zu übersehen, unmöglich überall mitzuarbeiten. Aber wer dem Gang der Dinge stetig gefolgt ist, darf immerhin eine neue Zusammenfassung zu bieten wagen, die den fernerstehenden Fachgenossen, wie jedem für den Gegenstand ernsthaft Interessierten, wenigstens als Brücke zur entwicklungsgeschichtlichen und ästhetischen Betrachtung der altchristlichen Kunst dienen will.

Die Darstellung ist im wesentlichen in der Anlage, die sie hier behalten hat, schon vor fünf Jahren abgeschlossen und seitdem wiederholt neu durchgearbeitet worden. Unüberwindliche äußere Hemmnisse haben es verschuldet, daß sie nicht früher erscheinen konnte. Ich habe es dem Herausgeber des Handbuchs zu verdanken, daß sich mir endlich die Möglichkeit dazu eröffnete. Von Anfang an war meine Arbeit für einen weiteren Leserkreis bestimmt. Das Buch sollte daher von jedem wissenschaftlichen Ballast frei, wenngleich auf den Ergebnissen der neuesten Forschung aufgebaut sein. Der veränderte Zweck erforderte eine beträchtliche Ergänzung, vorzugsweise nach der Seite des wissenschaftlichen Bedürfnisses, wenn es zugleich zu einem brauchbaren Wegweiser durch die einschlägige Literatur ausgestaltet werden sollte. Und doch war wieder äußerste Beschränkung darin geboten, um die Wiedergabe der Entwicklungszusammenhänge nicht durch eingehende Begründung oder Auseinandersetzung mit fremden Ansichten beeinträchtigen zu müssen. So habe ich den Weg eingeschlagen, aus der gesamten älteren Literatur nur die noch heute bedeutsamen grundlegenden Werke anzuführen, von Spezialschriften aber vor allem die neuesten Arbeiten abschnittsweise in bezug zu nehmen, von denen aus sich die einzelnen Fragen rückwärts verfolgen lassen. Der Spezialforscher findet weitere Hinweise in der kritischen Erörterung, durch die ich in einem seit 1911 im Repertorium für Kunstwissenschaft erscheinenden Aufsatz („Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern“) meine Stellungnahme zu den wichtigsten Problemen begründet habe. Ich hoffe damit auch ausreichend angegeben zu haben, wie weit ich mir die Ergebnisse mancher Mitforscher zu eigen gemacht habe.

Auch die äußere Gliederung des Ganzen mußte dem Rahmen des Handbuchs angepaßt werden. Das konnte nur so geschehen, daß dem ersten Halbband die Behandlung der altchristlichen Kunst mit Ausschluß der Blütezeit des altbyzantinischen Stils zugewiesen wurde, während dem zweiten die gesamte weitere Entwicklung der byzantinischen Kunst vorbehalten bleibt. Im Grunde genommen ist ja jede Abgrenzung innerhalb einer zusammenhängenden Entwicklung, wie sie die letztere mindestens seit dem theodosianischen Zeitalter aufweist, mehr oder weniger willkürlich. Der Abschluß ihrer Stilbildung, aus der die justinianische Kunstblüte hervorgeht, fällt aber in der Tat annähernd mit dem Beginn des 6. Jahrhunderts zusammen. Unabweisbar ist es hingegen, auf anderen Gebieten die Entwicklungslinien noch eine Strecke über diese Grenze hinaus in die Betrachtung der altchristlichen Kunst einzuschließen, um nicht Zusammengehöriges auseinander zu reißen.

Möge das Buch nun im Verande des ganzen Unternehmens allen damit verknüpften Absichten gerecht werden. Dem Verlag bleibe ich für sein Entgegenkommen zu Dank verpflichtet, durch das die Beigabe der unentbehrlichen Illustration für eine ausreichende Veranschaulichung der Darlegungen ermöglicht worden ist.

Steglitz bei Berlin, Februar 1913.

O. WULFF.

DEM ANDENKEN  
EDUARD DOBBERTS







Abb. 1. Brustbild eines Evangelisten  
(Altbyzantinisches Relief im Ottomanischen Museum).

# I.

„L'Orient crée les types et les symboles:  
l'Occident les accepte.“ Ch. Bayet (1879).

## Wesen und Werden der altchristlichen Kunst.

In der gesamten Kunstentwicklung des europäischen Kulturkreises hat sich nie eine tiefere Umwälzung vollzogen als die, aus der die christliche Kunst hervorgegangen ist. Weder der Übergang vom Stil des späten Mittelalters zu dem der Renaissance bedeutet eine so vollkommene Wandlung, noch die Umbildung des archaischen Stils in den klassischen oder des letzteren in den hellenistischen innerhalb der griechischen Welt. In allen diesen Fällen wirkt organischer Fortschritt zu freier Naturbeherrschung oder zu höherer Formenschöpfung in wenig veränderter Richtung des ursprünglichen Kunstwillens. Die christliche Kunst aber wendet sich einem grundverschiedenen Ziele zu. Sie entfaltet sich in der künstlerischen Gestaltung einer neuen Weltanschauung und begleitet mit ihren einzelnen Phasen deren Entstehung. Ihr Sieg über die Antike ist der Sieg des Inhalts über die Form. Der antike Stil diente dem Schönheitskult der Leiblichkeit. Er wird zersetzt und vernichtet. Die altchristliche Kunst sucht den Ausdruck des Geistigen, sie will den neuen religiösen Vorstellungen eine Erscheinungsform schaffen, und sie ruft, an der Grenze ihrer Entwicklung angekommen, wenigstens im Osten, einen neuen Stil ins Leben, — den byzantinischen. Nur einseitige ästhetische Bewertung, welche das klassische Kunstideal und die ihm wesensverwandte neuzeitliche Stilbildung seit der Renaissance zum alleinigen Maßstab des Kunsturteils nimmt, konnte diese schöpferische Leistung verkennen und in ihr nichts als Verfall und Rückbildung erblicken.

Daß die christliche Kunst aus dem religiösen Gedanken geboren wird, bedeutet an sich eine Erneuerung. Aus diesem Mutterboden aller Kunst war auch die griechische einst erwachsen, aber sie hatte sich im Laufe des letzten halben Jahrtausends der vorchristlichen Ära immer mehr verweltlicht, obwohl ihr ausgiebigster Stoffkreis der mythologische geblieben war. So hat auch die Frührenaissance an den überlieferten kirchlichen Gebilden des Mittelalters die Darstellung der menschlichen Natur zur Aufgabe des künstlerischen Schaffens gemacht. Bei allem Reichtum der Ausdrucksmittel, über welche die hellenistisch-römische Kunst verfügte, fehlte ihr doch die Sprache, um das Seelische unmittelbar auszusprechen, wie es von Anfang an das christliche Bewußtsein erfüllte: die Verinnerlichung des religiösen Gefühls und die Hoffnung auf die Überwindung des Todes. Stand sie doch vor allem im Dienst der „Tagesansicht“ der Antike, in das Christentum aber mündeten alle die geistigen Strömungen des Altertums ein, die im Gegensatz zu der lebensbejahenden Weltanschauung ihren Ursprung in der „Nachtsansicht“ des Lebens hatten. Was in den altorientalischen Religionen das Übergewicht gewonnen hatte, sowohl im ägyptischen Osiriskult wie in der dualistischen Lehre der Perser von dem schließlichen Siege des Lichtgottes Ormuzd über den Fürsten der Finsternis Ariman: der Erlösungsgedanke, — hatte auch auf griechisch-römischem Kulturboden mannigfaltige Gestalt angenommen, in den eleusinischen Mysterien, in den orphischen Genossenschaften und anderen Geheimkulten der Spätzeit, so z. B. im Sabazios- und zuletzt und am kräftigsten in dem geradeswegs aus Persien übernommenen Mithraskult. Die jüdische Lehre vom Messias Christus siegte über alle diese Sekten wie über den absterbenden Götterglauben, nicht nur weil sie den höchsten ethischen Gehalt besaß, sondern auch weil sie solchen Hoffnungen die sicherste Erfüllung zu verbürgen schien. Sie brachte der antiken Welt, wie neuerdings treffend gesagt worden ist, die ersehnte „Einheitsreligion“, der bereits durch den Kaiserkult äußerlich vorgearbeitet worden war. Und ihre Grundgedanken waren weit genug, um einerseits die religionsphilosophischen Spekulationen der griechischen Geisteswissenschaft zum Aufbau des kirchlichen Dogmas aufzunehmen, auf der anderen Seite aber uralte volkstümliche Vorstellungen von einem körperlichen Fortleben der Seele nach dem Tode, ja von der Erhöhung des Verstorbenen zu einem heroischen Wesen einzulassen. In der Vorstellung vom Seligenmahl begegneten sich heidnische mit jüdisch-christlichen Gedanken.

Durch den Richtungswechsel der gesamten Lebensauffassung erhält auch die Kunst neue Antriebe. Der symbolische Ausdruck, der auf primitiven künstlerischen Entwicklungsstufen, besonders in den orientalischen Religionen, die höchste Bedeutung erreicht hatte, erfährt jetzt eine Wiederbelebung. Die frühchristliche Kunst schafft sich alsbald aus Überbleibseln antiker Kunstsymbolik wie auch aus rein künstlerischen Motiven einen Vorrat von Symbolen. Von den neuen Sinnbildern wird eins — wenngleich erst nach dem Triumph der Kirche — das Symbol des Christentums, schlechthin: das Kreuz in seiner letzten bleibenden Ausprägung. Das frühchristliche Kunstschaffen schreckt nicht einmal vor der Tiersymbolik zurück, — ja es betätigt sich in seinen Anfängen mit Vorliebe in ihr und vergegenwärtigt sich sogar im Bilde des Fisches den Heiland. Freilich verkörpert es in Tiergestalten nicht unmittelbar, wie einst die alten Naturreligionen, die alles durchwaltende göttliche Kraft, es setzt nur das evangelische Gleichnis in künstlerische Anschauung um. Aber für die breiten unteren Schichten des Christentums waren die Lämmerszenen und Hirtenbilder doch mehr als blasse Allegorie. Und vollends bedeuten die aus orientalischer Volksphantasie geborenen Evangelistensymbole (Abb. 4), der aus ihnen entstehende Tetramorph oder Cherub sowie die Seraphim und die übrigen, menschengestaltigen Engelsordnungen für die morgenländische Kirche ein Stück ererbter und



neudurchgeistigter altjüdischer Mythologie, das sich erst im Christentum zu künstlerischem Ausdruck verdichtet. In ihr Bereich werden auch die menschlichen Persönlichkeiten der christlichen Religion mit ihrer fortschreitenden Vergöttlichung erhoben. Etwa seit dem 5. Jahrhundert erscheint Maria als „Herrin der Engel“ von beflügelten Trabanten umgeben. Den schon in der antiken Kunst gebräuchlichen Lichtschein des Nimbus macht die christliche zum ständigen Abzeichen der Heiligkeit und in vergrößerter Gestalt als Aureole und Mandorla auf Grund jüdischer Anschauungen zum Sinnbild der himmlischen Sphären. Aus antiker und christlicher Sitte, aus kirchlichem und höfischem Zeremoniell schöpft sie eine symbolische Gebärdensprache, die zum Ausdrucksmittel von Anrede und

Segen, von Anbetung und Huldigung wird. Daneben sinkt alle übrige Handlung mehr und mehr zum Begleitumstand herab. Aber das Christentum entlockt auch der griechischen Sprachphantasie noch einmal Personifikationen von abstrakten Begriffen, die der christlichen Vorstellungswelt angehören. Nicht nur Friede, Gerechtigkeit und Weisheit nehmen zuerst in bildlicher Rede und dann in der Kunst menschliche Gestalt an, wie zum Teil schon im klassischen Altertum, sondern auch die christliche Gemeinde (Ekklesia), Gebet und Glaube u. a. m. (Abb. 2). Diese Fülle des Sinnbildlichen wird zwar durch die erstarkende theologische Denkweise wieder beschränkt, vor allem der griechische Osten stößt schon im frühen Mittelalter die tiergestaltigen Symbole größtenteils wieder ab, eine Reihe von symbolischen Elementen und Attributen geht jedoch für immer in den Bestand des christlichen Typenschatzes ein.

Einen zweiten wesenhaften Grundzug der christlichen Kunst bildet in ihrem abgeklärten Stil die folgerichtige Durchsetzung des Individualismus. Für die Antike hatte die individuelle Erscheinung neben dem Typus des schönen Menschen nur innerhalb der unmittelbar an das Leben anknüpfenden Bildniskunst und in der hauptsächlich auf die Kleinkunst beschränkten realistischen Unterströmung, welche die Kunstentwicklung etwa seit dem 4. christlichen Jahrhundert begleitet, Bedeutung erlangt. Das christliche Kunstschaffen räumt ihr gemäß der erhöhten Schätzung des Einzelmenschen ein weit größeres Recht ein. Allein es pflegt damit nicht einen Kult der Persönlichkeit, wie die individualisierende Kunst der Renaissance, vielmehr will es in der natürlichen Erscheinung nur den geistigen Kern betonen. In seiner späteren entscheidenden Stilphase wird der individualitätslose sinnbildliche Idealtypus des Gottessohnes (Abb. 3), wie ihn die frühchristliche Kunst als Seelenhirten oder göttlichen Pädagogen verkörpert hatte, durch das individuelle Charakterbild des Menschensohnes (Abb. 4) abgelöst, wenngleich der erstere daneben in schärfer unterschiedener dogmatischer Auffassung bis in das Mittelalter fortlebt. Gleichzeitig treten seine Jünger als porträthaft ausgeprägte Persönlichkeiten in der Kunst hervor und mit ihnen alsbald auch die Heroen des Glaubens, Märtyrer und Kirchenväter. Als aber schließlich der wachsende Reichtum der christlichen Gestaltenwelt zu neuer Typenbildung drängt, vollzieht sich diese auch auf dem Wege der Abwandlung und Vervielfältigung einer gewissen Zahl von Charaktertypen verschiedener Altersstufe und Gemütsrichtung. Immer sucht die ausgereifte kirchliche Kunst den Ausdruck des Persönlichen, nicht selten mit Hervorhebung des Häßlichen (Abb. 1), gleichsam mit offenkundiger Verachtung der Schönheit. Diese bleibt



Abb. 2. Personifikation der Hoffnung  
(koptische Freske aus Bawit in Oberägypten nach  
Mém. de l'Inst. français au Caire, 1904).

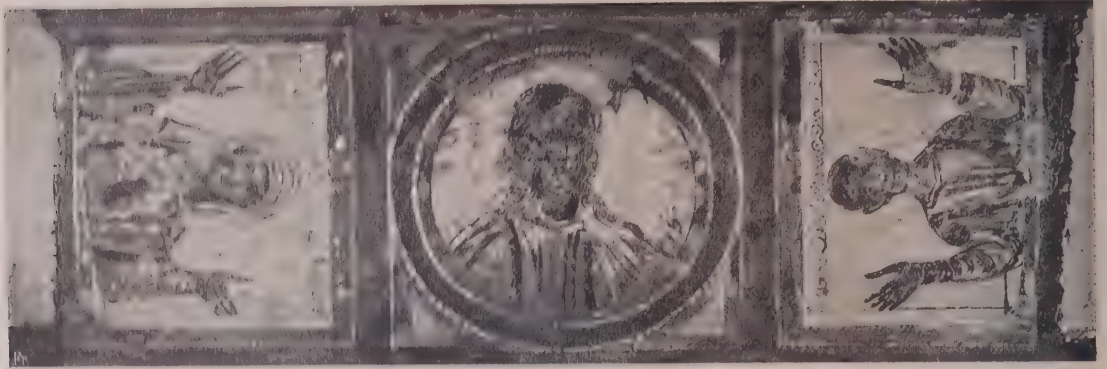


Abb. 3. Christus im jugendlichen Idealtypus zwischen Oranten  
(Arkonbild aus den Katakomben nach Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, 1905).

der Versinnlichung der überirdischen Welt vorbehalten. Unpersönlich erscheinen nur die ihr zugehörenden Mittelwesen und die abstrakten Personifikationen (Abb. 2).

Mit dem vorigen steht ein drittes und letztes beherrschendes Gestaltungsprinzip in enger Wechselbeziehung: der repräsentative Ausdruck der altchristlichen Kunst. Je selbständiger und fertiger sie auftritt, desto mehr strebt sie die unmittelbare Knüpfung mit dem lebenden Menschen an. Das Bildnismäßige gewinnt in ihr einen gesteigerten Gefühlswert. Ihre Gestalten sprechen ganz anders zu uns als die Standbilder der olympischen Götter, die den Sterblichen nur den Anblick ihrer Erhabenheit und ihres ungetrübten Daseins bieten. Die stete Beziehung auf den Beschauer bestimmt den altchristlichen Stil schon auf seiner ersten Entwicklungsstufe auch bei der Wiedergabe jedes Geschehens und erreicht auf byzantinischem Boden in der Entstehung einer Art Bildersprache ihren Gipfel.

Wie die darstellende Kunst, sieht auch die Architektur sich durch das Christentum vor ungekannte Aufgaben gestellt. Als Raumbestalterin erfüllt sie sich mit dem gleichen Streben nach Vergeistigung ihrer Gebilde. Im christlichen Kirchengebäude erschafft sich die christliche Seele ihren wahren Körper, indem sie wieder aus der antiken Profankunst ihre Bauformen entlehnt, um sie nach ihren Gedanken umzubilden. Das Wachstum des religiösen und kirchlichen Lebens tritt in der Baukunst am unmittelbarsten in Erscheinung, — mit dem Fortschritt der Entwicklung freilich auch der sich stetig vertiefende Gegensatz zwischen Ost und West. Im Anfang aber besteht nur ein allgemeiner Gegensatz zum heidnischen Kultbau. War der antike Tempel das Wohnhaus des Gottes, so ist die christliche Kirche das Haus des lebendigen Wortes. Es nimmt die ganze Gemeinde (Ekklesia) auf. Der Binnenraum wird daher von Anfang an für die Bauschöpfung maßgebend. Die Basilika (Abb. 5) ist für den Orient so gut wie für das Abendland die ursprüngliche Gemeindekirche. Ihre weitere Ausgestaltung aber wird in verschiedener Weise durch die steigende Bedeutung des Abendmahlskultes bestimmt, in dem der antike Opfergedanke nach dem Siege der Kirche in christlicher Gestalt wiederauflebt. Er beeinflusst sogar den zentralen Bautypus (Abb. 6), den das Christentum schon früh für die Zwecke der Taufhandlung und als Denkmals- und Märtyrerkirche neben der Basilika übernommen hatte. Unter der Einwirkung des liturgischen Altardienstes mit seinem phantasievoll ausgestalteten Zeremoniell wird die Kuppelkirche im Orient zum reichgegliederten architektonischen Organismus entwickelt, während umgekehrt der Reliquienkult in die Basilika eindringt. So bereitet sich die Verschmelzung der beiden Bautypen zu einem einheitlichen Schema





Abb. 4. Christus als Weltrichter mit den Evangelistensymbolen und Apostellämmern  
(Altbyzantisches Mosaik am Triumphbogen von S. Apollinare in Classe in Ravenna).

(Abb. 7) vor. In ihm sieht das byzantinische Kunstvolken die Idee der Gotteskirche auf Erden verkörpert, wie das der kirchliche Bildschmuck symbolisch ausspricht. Die Kirche rückt in den Mittelpunkt des byzantinischen Kulturlebens. Mit ihrem in Zeremonie, Wort und Gesang das heilsgeschichtliche Mysterium versinnlichenden, Auge und Ohr erbauenden Ritus gewährt sie der griechischen Volksseele des Mittelalters Ersatz für das Theater der Antike. Sie bietet ihm ästhetische Befriedigung, verbunden mit religiöser Erhebung. Erst der vorherrschende asketische Zug des spätbyzantinischen Kirchentums läßt diesen Kult zu leblosen Formen erstarren.

Die tiefgreifende Wandlung des spätantiken Kunstschaffens, das durch die gesamte technische Tradition in das christliche einmündet, tritt so wenig als irgendeine andere unvermittelt und plötzlich ein. In langsamem, mehrfach abgestuitem Ablauf füllt die Entwicklung der christlichen Kunst fünf Jahrhunderte aus und läßt deutlich zwei große Hauptphasen erkennen, deren Grenzscheide mit dem Umschwung aller Beziehungen des Christentums zum römischen Staat und seiner Gesellschaftsordnung zusammenfällt. Die neue Weltanschauung, aus der die christliche Kunst hervorwächst, ist ja selbst erst in langsamem Wachstum und in fortgesetzter Wechselwirkung mit der Verschiebung der politischen, sozialen und ethischen Verhältnisse ausgereift. Das kunstgeschichtliche Problem schließt, wie das religionsgeschichtliche, ein geographisches und ein Rassenproblem ein. Während der ersten Periode, die ihr Ende bald nach dem Triumph der Kirche erreicht, kleiden sich die christlichen Vorstellungen in die antike Kunstform, — in der zweiten sprengen sie dieselbe. Aber nicht der gesamte mittelländische Kulturkreis nimmt an dieser Entwicklung durch das volle halbe Jahrtausend den gleichen lebhaften Anteil. Der neue Formenschatz und Darstellungsgehalt wird fast ausschließlich in wenigen, vom Christentum am stärksten ergriffenen Großstädten und Ländern gestaltet und fortgebildet, unter ihnen aber und an die übrigen Provinzen des Reiches im Austausch weitergegeben. Mehrmals wechselt die Rolle des führenden Vororts, den einheitlichen Ausgleich erzielt nur der griechische Osten.

Die antike Welt zerfiel auch nach ihrer politischen Zusammenfassung unter dem römischen Kaisertum in das lateinische und das griechische Sprachgebiet, hinter den Griechen aber standen noch im weiten Umkreis die orientalischen Völker, die sich in den Diadochenreichen nur zum Teil und nicht allzutief hellenisiert hatten. Der lateinische Westen hatte die politische Vorherrschaft über die ganze Ländermasse an sich gerissen, wirtschaftlich und kulturell aber



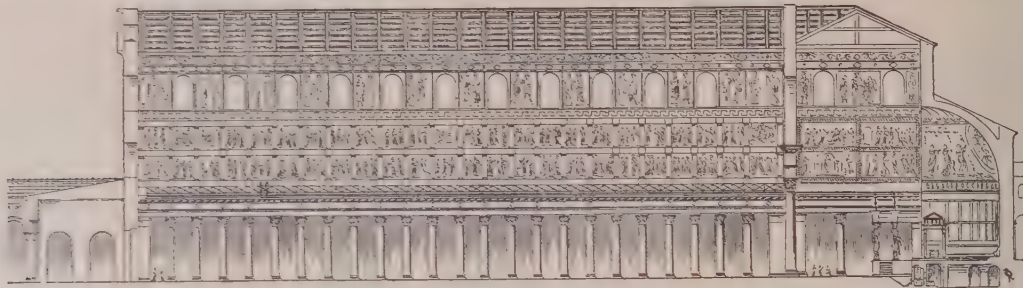


Abb. 5. Die Petersbasilika in Rom  
(rekonstruierter Längsschnitt nach G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I).

war er von den östlichen Provinzen immer abhängiger geworden. Ihr Übergewicht nimmt besonders seit dem 3. nachchristlichen Jahrhundert ständig zu. Die Verlegung des Schwerpunkts der politischen Macht nach dem Orient ist nur die letzte Folge dieser Kräfteverschiebung. Mit der Diokletianischen Reorganisation tritt an Stelle der römischen eine Staatsordnung, deren Gefüge mehr dem der vorangegangenen hellenistischen Königreiche und des benachbarten neupersischen Großstaats nachgebildet erscheint. Innerhalb des Christentums ist dieser Gegensatz zwischen den beiden Reichshälften erst nach dem Wendepunkt seiner Anerkennung durch das Mailändische Edikt (im Jahre 313 n. Chr.), dann freilich mit jedem Jahrhundert stärker ins Leben getreten. Daß es in seinen Anfängen — und das gilt besonders von der christlichen Kunst — den einheitlichsten Zustand zeigt, findet aus der Tatsache seiner Verpflanzung vom Orient nach dem Abendlande eine selbstverständliche Erklärung. Träger aller christlichen Lehre und Lebensgewohnheiten waren die Gemeinden. Ihre Ausbreitung erfolgt freilich in den einzelnen Gebieten mit verschiedener Schnelligkeit. Schon in der vorchristlichen Zeit hatte der Osten begonnen, überschüssige Bevölkerung an die abendländischen Häfen und Großstädte abzugeben. Das Zuströmen griechischer, vor allem aber semitischer Volkselemente nach dem Westen dauert bis in das frühe Mittelalter fort. Juden und Griechen aber waren schon seit der hellenistischen Epoche vielfach in engere Lebensgemeinschaft zueinander getreten. Der Glaube einer mit griechischen Proselyten vermischten, früh zerstreuten Sekte des entnationalisierten Judentums der Diaspora, — nichts mehr ist das Christentum der ersten beiden Generationen. Und wie es im Osten seinen Ursprung hat, so nimmt es im Abendlande bis zum 6. Jahrhundert wiederholt im Dogma, in der Liturgie, im kirchlichen Gesange neue Anregungen aus den syrischen und griechischen Stammländern auf.

Die Entfaltung der christlichen Kunst spiegelt diese Entwicklung wieder. Das tiefste Rätsel bietet wohl ihre Entstehung. In der urchristlichen Heilsbotschaft war ihr Same nicht enthalten. Weder die Predigt der Elf in Jerusalem, noch die Paulinische Heidenmission haben den Boden für sie bereitet. Auch hat die strengere Richtung der kirchlich-dogmatischen Gedankenentwicklung ihr gegenüber bis in die Konstantinische Zeit große Zurückhaltung bewahrt. Trotzdem ist sie schon um die Wende des 1. Jahrhunderts da und wächst unaufhaltsam, so daß die Kirche sie gewähren lassen und sich damit begnügen muß, ihr Ordnung und Regel zu geben. Sich ihrer zu bedienen, lernt die kirchliche Autorität erst nach errungenem Siege. Von dieser Zeit an aber wird die Verbindung zwischen Dogma und Kunst immer inniger, am engsten in der griechischen Kirche, in der das Anschauungsbedürfnis der hellenischen Volksseele wieder mit ungeschwächter Kraft durchbricht und nach heißem Kampf gegen die geplante

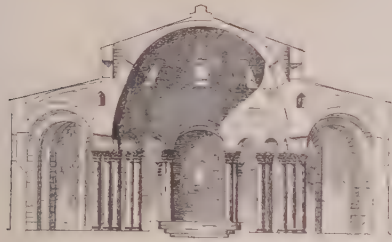


Abb. 6. Baptisterium in Nocera  
(Schnitt nach Dehio und v. Bezold, a. a. O.).



Abb. 7. Byzantinische Kuppelbasilika  
(sog. Güldjami, nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, 1912).

Reform der bilderstürmerischen Kaiser das Bild durch Beschluß des Konzils von Konstantinopel (842 n. Chr.) zum unlöslichen Bestandteil des mittelalterlichen Kults macht.

Woher die christliche Kunst entspringt, wird verständlich, wenn wir nicht nur auf die Verkünder der Lehre, sondern auch auf ihre Bekenner blicken. Beide Volksstämme, die sich in ihr zusammenfanden, haben ihr Teil dazu mitgebracht. Daß die den synkretistischen Religionsgenossenschaften zugewandten Schichten des kosmopolitischen Griechentums, unter denen sie ohne Zweifel ihre zahlreichsten Proselyten fand, von der künstlerischen Verkörperung des religiösen Gedankens nicht abließen und nicht nur sepulkrale Sinnbilder, sondern auch mit dem christlichen Geiste scheinbar unvereinbare Gestalten mitbrachten, beweisen die Denkmäler. Diese Tatsache konnte auch nur so lange befremden, als man übersah, daß die Masse der Bekehrten, zumal in der Frühzeit, kaum mehr als ein mit mancherlei ererbten und neuerworbenem Aberglauben vermisches „Christentum zweiter Ordnung“ besaß. So war Orpheus wahrscheinlich schon in vorchristlichen, von jüdischem Wesen berührten Sekten mit den alttestamentlichen Erzvätern oder dem großen Zauberer Salomo zusammengekommen. Daß aber auch die Juden selbst schon vor der Absonderung der ersten christlichen Gemeinden begonnen hatten, der Berufung auf ihre Glaubenshelden künstlerischen Ausdruck zu geben, diesen unabweisbaren Schluß hat erst die Forschung des letzten Jahrzehnts aus den Zeugnissen der Kunst gezogen. Das waren freilich nicht die strenggläubigen Schüler der Synagoge, sondern jene halbhellenisierten Großstadtjuden der Diaspora. Nehmen wir das an, so erübrigt nur die Frage, wo diese verschiedenartigen Ansätze zum ältesten christlichen Bilderkreis zusammengewachsen sind.

Die Gleichartigkeit der christlichen Kunst drängt sich der Beobachtung als bedeutsamste Wahrnehmung auf, wenn man die etwa seit dem 3. Jahrhundert an weit voneinander getrennten Punkten vorliegenden Denkmäler überblickt. Ihren einheitlichen Ursprung hat daher die Wissenschaft von jeher, wenigstens stillschweigend, vorausgesetzt. Sie hat ihn freilich dort gesucht, wo dank dem geschichtlichen Zufall die reichsten Überreste frühchristlicher Malerei und Bildnerei erhalten sind: — in Rom. Erst als begründete Zweifel auftauchten, ob diese Kunstschätze wirklich insgesamt an Ort und Stelle und aus eigener Erfindung entstanden seien, als die Funde im Osten sich mehrten und das Bild seiner späteren Kunstblüte sich immer reicher darstellte, wurde es immer klarer, daß auch die Anfänge des christlichen Kunstschaffens ihm gehören müssen. Nur dort kann dieses seinen ältesten Mittelpunkt gehabt haben, an dem die Urelemente des frühchristlichen Typenschatzes sich miteinander verbunden haben. Die Motive des ersten Bilderkreises weisen selbst darauf hin, daß seine doppelte Wurzel dem



Boden Alexandrias erwächst. In der hellenistischen Weltstadt des Nildelta hatte das sentimentale Naturgefühl einer kulturgesättigten Gesellschaft schon in ptolomäischer Zeit in Dichtung und Kunst das Idyll des Hirten- und Fischerlebens als neue Gattung geschaffen. Daran knüpft die christliche Kunst in ihren Anfängen unverkennbar an. Andererseits hatte sich das Judentum wohl nirgends so stark griechischer Denkweise und Lebensgewohnheit ergeben. Nirgends hat synkretischer Zauber und magische Beschwörung so geblüht, und die alttestamentliche Gottesvorstellung sich so heidnisch gefärbt. Jao nennen die zahlreichen unter dem Sammelnamen „gnostisch“ gehenden Abraxasgemmen das höchste Wesen. Aus dem Bedürfnis solchen Volksaberglaubens mag die erste alttestamentliche Typenreihe gestaltet worden sein, die das Christentum übernahm. Wie ihre primitiven Vorstufen ausgesehen haben, das bleibt freilich noch heute Vermutung. Aber auch die früheste bildliche Verkörperung des Wundertäters Christus und seiner Mutter verrät Einflüsse des alexandrinischen Synkretismus und seiner Magie. Der älteste jugendliche Idealtypus Christi scheint sogar nach dem Vorbilde antiker Lichtgötter auf dem Boden der Gnosis geprägt zu sein, jener im Zeitalter Hadrians entspringenden Religionsphilosophie, die christliche Gedanken in das System einer mystischen Weltentwicklungslehre verwoben hat und von den Kirchenvätern bis ins 4. Jahrhundert heftig bekämpft werden mußte. Mit solchen Umdeutungen und Entlehnungen beginnt das Einströmen christlicher Vorstellungen in die antike Kunstform, das die Entwicklung bis in das 3. Jahrhundert beherrscht, wie auch die jüdisch-hellenistische Philosophie eines Philo (geb. um 20 v. Chr.) ihre Fortsetzung in der christlichen Logoslehre der Katechetenschule von Alexandria findet. Und schon sehen wir, wie die theologische Spekulation zur künstlerischen Gestaltung billigend oder ablehnend Stellung nehmen muß. Es ist kein Zufall, daß Clemens Alexandrinus († 220), besonders im „Pädagogus“, vielfach in Bildern redet, die ihr entlehnt scheinen, — daß er die Symbole der Grabsteine aus den Katakomben aufzählt und sich gegen Orpheus wendet. Nirgends war diese junge Kunst so sehr in Gefahr, „christliche Antike“ zu werden, — und ebenso das Dogma, sich in philosophischen Spekulationen zu verlieren. Dem wurde durch die früh einsetzende Rückwirkung anderer Brennpunkte christlichen Geisteslebens auf Alexandria vorgebeugt.

Die strengere juden-christliche oder doch semitische Richtung des Christentums gewinnt in der Folgezeit auch in der alexandrinischen Gemeinde mehr und mehr das Übergewicht. Und hier vollendet sich das Einleben der griechischen Christenheit in die gesamte Überlieferung der jüdischen Religion. Die Aneignung der alttestamentlichen Geschichte, der sie anfangs fremd gegenüber stand, einer der wichtigsten Vorgänge in der Systematisierung der christlichen Gedankenwelt, dauert durch das ganze 3. Jahrhundert fort. Es war dem umfassenden Geiste eines Origenes († 254) vorbehalten, nicht nur die Ereignisse des Alten Testaments nach der philonischen Methode allegorischer Schrifterklärung unter dem Gesichtspunkt ihrer vorbildlichen (proto-, bzw. antitypischen) Bedeutung für das Neue dem schnell emporsteigenden christlichen Lehrgebäude einzufügen, sondern auch den gesamten Weltlauf als Verwirklichung eines mit der Schöpfung beginnenden Heilsplanes mit ihnen zu verknüpfen und so den Grund zu der noch bis auf den heutigen Tag fortwirkenden Weltanschauung des Mittelalters zu legen. Alexandria, wo das Buchwissen seit Jahrhunderten ungestörte Pflege genoß, wurde der Ausgangspunkt der illustrierten Weltchroniken und Weltbeschreibungen. Seine spätere Bedeutung für die christliche Kunst liegt vor allem auf dem Gebiete der Buchmalerei. Griechischer Geist beherrscht und ordnet hier bis in die Spätzeit die neuen Vorstellungsmassen, welche ihm der Orient mit seinem überkommenen und neu-



entstehenden Schrifttum zuschiebt. Den freien spekulativen Gedankenaufschwung hemmte freilich dessen aus dem naiveren Gefühlserlebnis eines mystischen Kults, aus einer strafferen Theologie und asketischer Frömmigkeit quellende Religiosität und der Wiederhall, den diese Gesinnung bei der einheimischen koptischen Bevölkerung des Niltals weckte. Die alexandrinische Kirche hielt solchen Einflüssen nicht stand und hat schon im Anfang des 5. Jahrhunderts ihren Eifer gegen die Philosophie durch manche fanatische Tat bewiesen. Die Dogmatik der Alexandriner arbeitet von Athanasius († 373) bis Cyrill († 444) an der Erhöhung der göttlichen Personen und begründet sowohl die Lehre von der Wesensgleichheit des Sohnes, wie auch im Bunde mit den syrischen Kirchenlehrern den Monophysitismus, d. h. das Dogma von der alleinigen göttlichen Natur in Christus. Mit der schnell fortschreitenden Bekehrung der Kopten zum Christentum wurde vollends durch den orientalischen Geist das national-ägyptische religiöse Empfinden wiedererweckt. In Oberägypten erstehen ihm in den großen Asketen und Klostergründern seine vom tiefsten Haß gegen alles Griechische beseelten geistigen Führer, so der gewaltigste, Schenute von Athripe. Und dennoch bewahren selbst diese Landstriche bedeutsame Zeugnisse der Malerei von einer den syrischen Typen vorausgegangenen christlichen Volkskunst alexandrinischen Ursprungs.

Daß die frühchristlichen Typen der Alexandrinischen Kunst alsbald von Gemeinde zur Gemeinde durch das ganze Reich Verbreitung fanden, — sie tauchen seit dem 2. Jahrhundert in Rom und Neapel, seit dem 3. Jahrhundert in Cyrene und anderwärts auf —, bedarf keiner weiteren Erklärung. Bildete doch das Christentum bis zu seiner Anerkennung einen Staat im Staate mit lebhaftem geistigen Verkehr. Und wie diese Anregungen in Rom Nachahmung fanden und eine örtliche Kunstübung hervorriefen, so begannen zweifellos auch andere christliche Länder mitzuarbeiten und die Motive selbständig fortzubilden. Einen so engen Bund wie in Alexandria hatte der Hellenismus vor allem auch in dem früh bekehrten Kleinasien mit dem Christentum geschlossen. In seinen Städten lebten die Erinnerungen an die apostolische Missionstätigkeit fort. Ihre Nachwirkung ist in der Kunst wie in der Literatur in einem früh hervortretenden lehrhaften Zug zu spüren. In Kleinasien hat wahrscheinlich der neutestamentliche Kanon seine erste Redaktion gefunden, hier nahm die Entstehung der Apostelakten ihren Anfang. Als Vorort der kleinasiatischen christlichen Geisteskultur aber gewann das benachbarte Antiochia die größte Bedeutung, das seinen Anspruch auf die kirchliche Führerschaft Kleinasiens erfolgreich mit der Tradition von dem Episkopat des Petrus zu begründen wußte. Auch die Kunst hat dem Ausgleich, durch den die anfänglichen Gegensätze zwischen der Großstadt am Orontes und den kleinasiatischen Gemeinden zugunsten der judenchristlichen antiochischen Richtung beendet worden waren, sowie der Vorstellung von der apostolischen Gesamtkirche und der Mittlerschaft der Hauptapostel sinnbildlichen Ausdruck gegeben.

Antiochia fiel von jeher die Vermittlerrolle zwischen dem griechischen und dem semitischen Christentum zu, das sich im syrischen Hinterlande mit erstaunlicher Kraft und Eigenart entfaltete. Die jüdische Mission hatte ihm bis in das obere Mesopotamien hinauf vorgearbeitet, wo sich schon zu Anfang des 3. Jahrhunderts das Reich von Osroëne mit der Hauptstadt Edessa zum Christentum bekannte. In Syrien erhielt der Kult seine phantasievolle Ausgestaltung und seine feste Regel in den sogenannten apostolischen Konstitutionen und ähnlichen Kirchenordnungen. Die jüdische Apokalyptik mit ihrer mythologischen Bildersprache entflamte die Phantasie des stammverwandten Syrertums zur höchsten Glut. Aber sie beeinflusste auch die griechischen Kirchenlehrer aus Kleinasien, wie schon die Schriften eines

Irenäus († 202) erkennen lassen. Der jüdische Engelglaube verquickte sich in Antiochia im 5. Jahrhundert mit neupythagoräischen philosophischen Spekulationen in der „himmlischen Hierarchie“ des Pseudodionysius Areopagita. Auch im Kult sehen wir schon früh in einer mystischen Ausdeutung der liturgischen Handlung und des Altargeräts apokalyptische Gedanken sich durchsetzen. Von der anderen Seite mündete die in Antiochia fortblühende griechische Rhetorik in die christliche Erbauungsliteratur ein. Aus der antiochenischen Schule gingen die gewaltigen Kirchenredner des 4. Jahrhunderts hervor: Basilius der Große († 379) und vor allem Gregor von Nazianz († 397), dem die feurige Beredsamkeit seiner Homilien den Namen des Theologen eintragen sollte. In seinen Dichtungen aber erreicht er den Gipfel schwungvollster christlicher Gedankenpoesie, die er noch in die klassischen Maße des Hexameters bannt. In der Folge verblaßt jedoch die üppige Blüte dieses christlichen Triebes griechischer Wortkunst, während daneben die junge syrische Volksliteratur, sie immer kräftiger überschattend, emporwächst. In den Dienst des Kultus selbst tritt hier die Hymnendichtung zum Preise der fleischgewordenen Gottheit und der Gottesmutter mit neuen, der Psalmodie anverwandten Rhythmen, die im 4. Jahrhundert dem Ambrosianischen Kirchengesang schon zum Vorbild wird, im 5. Jahrhundert aber, von der griechischen Kirche in getreuer Nachbildung aufgenommen, selbst in Byzanz Wurzel schlägt. Ist doch der berühmte Melode Romanos wahrscheinlich ein geborener Syrer gewesen. Gleichzeitig dichtet der semitische Volksgeist in Syrien und Palästina am Evangelium weiter und spinnt besonders die Marienlegende, das Jugendleben und Leiden Christi im „Protoevangelium“ des Jakobus, und anderen apokryphen Berichten aus. In den weltentrückten Klöstern, deren Zahl und Ruf bald die ägyptischen Einsiedeleien hinter sich läßt und sich schnell bis in das obere Mesopotamien ausbreitet, entstehen die Legenden von der Auffindung des heiligen Kreuzes durch die Kaiserin Helena, von wunder tätigen, nicht von Menschenhänden gemalten Bildern, zahlreiche Heiligenleben, und theologische Traktate. Hier wird schon im 4. Jahrhundert die apokalyptische Dichtung durch die Weltgerichtsschilderung des Styliten Ephraim mit dem großartigsten religiösen Phantasiegemälde vor Dantes Hölle zur Vollendung gebracht. Eine Quelle unerschöpflicher Anregungen hatte sich diesem Schrifttum erschlossen, als Jerusalem durch Konstantin den Großen mit den Bauten am heiligen Grabe beschenkt worden war, über die der Kirchenvater Eusebius von Cäsarea († 338) als erster Augenzeuge berichtet und die bald auch vom fernsten Westen Pilger heranzogen. Der Kult der heiligen Stätten Palästinas war dadurch in den Mittelpunkt des religiösen Lebens der gesamten christlichen Welt gerückt und schöpfte aus der Kreuzeslegende fortdauernd kräftige Nahrung. Antiochia mußte seitdem, besonders nach der Erhebung des feurigen Cyrill zum Patriarchen von Jerusalem († 386), das Primat über das eigentliche Syrien mehr und mehr an die Hauptstadt des Heiligen Landes abgeben.

Für Syrien, das nie eine nationale, politische und kulturelle Zusammenfassung gesehen hatte, unter dem Schutze des römischen Reiches aber seine wirtschaftlichen Kräfte immer reicher hatte entwickeln können, wird das Christentum zur Nationalreligion, die alle schlummernden Volkskräfte wach rief. Der Gewerbefleiß seiner Bevölkerung macht es zum ersten Industrieland des ausgehenden Altertums, und die Verfeinerung aller Technik kommt auch der bildenden Kunst zugute. Die ausschlaggebende Bedeutung des syrischen Kunstschaffens für die Grundrichtung der gesamten christlichen Kunst werden wir freilich erst völlig ermessen, wenn ihr Einfluß auf den übrigen Osten und auf das mittelalterliche Abendland einmal ganz klar erkannt sein wird. Sind uns doch, die Baukunst ausgenommen, nur dürftige Reste von ihr erhalten geblieben. Gleichwohl erlauben die glücklicherweise noch in stattlicher



Zahl in den Kirchenschätzen Europas bewahrt gebliebenen Denkmäler der Kleinkunst: Elfenbeinschnitzereien, Silberarbeiten und Miniaturen, auch innerhalb der altchristlichen Bildnerei und Malerei die schon im 3. Jahrhundert einsetzende antiochenische Kunstrichtung im treuen Spiegelbilde zu erkennen, und ihre allmähliche Umwandlung unter der Einwirkung Palästinas und Zentral-syriens zu beobachten. Denn dieselbe langsame, aber stetige Zurückdrängung des griechischen Geistes durch den semitischen wie die christliche Literatur Syriens verrät auch die bildende Kunst.

Antiochia, das im 4. Jahrhundert geradezu die zweite Hauptstadt der oströmischen Reichshälfte war, hat zuerst auf die Weiterbildung der frühchristlichen Kunst eine tiefgreifende Einwirkung ausgeübt. Gegen Ausgang des 3. Jahrhunderts hatte sich bereits — vielleicht auch von dorthier oder in Kleinasien — das basilikale Bauschema (Abb. 5) für den in kräftiger Entwicklung begriffenen Kirchenbau durchgesetzt. Nunmehr wird der gesamte Bildstoff in geregelte Beziehung zum Kirchengebäude gebracht, wodurch die Kunstübung eine veränderte Richtung erhält. Der sepulkrale Bilderkreis erfährt eine Erweiterung, aber auch manche Beschränkung. Dabei wendet die Auffassung sich lebhafter dem geschichtlichen Vorgang als solchem zu. Die alttestamentlichen Szenen werden nicht mehr ihrer sinnbildlichen Bedeutung wegen einzeln dargestellt, sondern schließen sich zu erzählenden Folgen aus dem Leben des Moses, Daniels, Davids u. a. zusammen. Die Reihe der Wunder aus dem Neuen Testament wird vermehrt, auch kommen schon einzelne christologische Darstellungen hinzu, die auf das Leiden des Herrn hinweisen. Beherrschend aber tritt die kirchliche Bildallegorie in der Darstellung repräsentativer Lehrversammlungen in den Vordergrund. Mit ihnen wird das Lämmergehre unter Einwirkung apokalyptischer Vorstellungen in engere Verbindung gesetzt (Abb. 4), während die Fischsymbolik von Anfang an im antiochenischen Kunstkreise wenig Anklang gefunden zu haben scheint und gänzlich verblaßt. Der antiochenische Stil löst den alexandrinischen im Laufe des 4. Jahrhunderts auch im Abendlande ab und weist vor allem der rasch erblühenden kirchlichen Malerei die Wege, aber er unterliegt gleichzeitig selbst einer Rückwirkung von anderen Kunststätten her, in die er vordringt.

Die staatliche Anerkennung des Christentums eröffnete der Kunst des Ostens Aufgaben von monumentaler Bedeutung. Als Konstantin der Große und seine Söhne in Palästina und in Byzanz sowie auch in Rom glänzende Denkmalskirchen aufzuführen begannen, mußte der darstellende Stil einen feierlicheren und pomphaften Charakter annehmen. Die Mosaikmalerei, deren Technik besonders in Antiochia einen Aufschwung nahm, trat an die Stelle der leichten Pinselkunst. Die Kompositionen aber, mit denen sich die neuen prächtigen Heiligtümer schmückten, wurden den repräsentativen Zeremonialbildern der Staatsgebäude und der Kaiserpaläste nachgeschaffen. Denn die offiziellen Typen dieser profanen Kunst hatten ihre gefestigte Tradition, mögen sie nun auf römischem Boden entstanden oder größtenteils in der älteren Kaiserzeit aus den hellenistischen Reichen übernommen sein und durch neue Einflüsse des Ostens gewisse Wandlungen erfahren haben. Die unmittelbare Verbindung zwischen der Kaiserstadt am Bosphorus und Palästina rief auf dem Boden des heiligen Landes eine Lokalschule hervor, der zweifellos die besten Kräfte Antiochiens zuströmten, die aber auch einem nachhaltigen Einfluß von Byzanz unterworfen war, wie schon die dekorativen Formen der Architektur verraten. Dann aber begann das eigentliche Syrien auf die Fortbildung der palästinensischen Kunst einzuwirken. Dieser Einfluß färbte die Vorstellungen von der geschichtlichen Persönlichkeit Christi und der Gottesmutter, die der Kult durch porträthafte Darstellungen auf Grund einer schnell um sich greifenden Legendendichtung von der wunderbaren Entstehung oder Erhaltung solcher Ikonen zu verlebendigen wußte, mit rassen-



haften Zügen. Das historische Christusideal (Abb. 4) wird in Palästina und in Syrien anscheinend aus einem älteren antiochenischen bärtigen Idealtypus entwickelt, keineswegs in einheitlicher, vielmehr in recht ungleichartiger Gestaltung. In Palästina hat die Legende vom Schweiß-tuch der Veronika ihren Ursprung, zu dem das Mandilion von Edessa ein Seitenstück bildet. Ein wunderkräftiges Muttergottesbild befand sich mindestens seit dem 6. Jahrhundert im palästinensischen Lydda. Aber nicht nur die repräsentative, sondern auch die erzählende Bildkunst nimmt im heiligen Lande ausgeprägten Lokalcharakter und stärkeren Wirklichkeitsausdruck an. Durch Anknüpfung an die Stätten des Erdenwandels Christi wird sie zur Aufnahme mancher Gebilde der Natur oder der kirchlichen Einrichtung, an denen der Kult haftete, wie z. B. der Geburtshöhle von Bethlehem, des Heiligen Grabes u. a. m. angeregt. Sie sucht engeren Anschluß an orientalische Sitte und Tracht und das kirchliche Zeremoniell. Und indem sie sich mit tiefster innerer Ergriffenheit in die vermeintliche Wirklichkeit der neutestamentlichen Vorgänge versenkt, erweitert sie den christologischen Zyklus und bildet sie die meisten Typen des antiochenischen Bilderkreises mehr oder weniger um. Die Klosterkunst aber verbreitet die neuen Kompositionen namentlich durch die Buchmalerei, ohne daß diese darum auf eigene Erfindung verzichtete, über das ganze Hinterland bis nach Mesopotamien, das schon im 5. Jahrhundert einen Herd christlichen Mönchlebens darstellte. Innerhalb des typischen Grundbestandes der Bilder bewegt sich dieselbe in der beliebten Randillustration, sei es des Evangeliums oder des Psalters, ziemlich frei. Aber bei aller Lebendigkeit der Phantasieanschauung geht ihr doch bald die formale Beherrschung der Menschengestalt, wie die alexandrinische Miniatur sie besaß, mehr und mehr verloren, weil das Kunstvermögen der orientalischen Rassen die primitiven Vorstufen der zeichnerischen Darstellung nie selbständig überwunden hatte. Dieser Zug zur unorganischen, vom Gesamteindruck beherrschten Auffassung der Körperbewegung übt auf die Fortentwicklung der syrisch-palästinensischen Kunst einen nachhaltigen Einfluß, indem er sich mit der repräsentativen Richtung der Monumentalmalerei verbindet. So vollendet sich im Laufe des 5. Jahrhunderts, gefördert durch einen wachsenden Nebeneinfluß des sassanidischen Stils, in dem das Kunstwollen des alten Orients wieder aufgelebt war, die Orientalisierung der altchristlichen Kunst. In Syrien löst sich auch die antike Akanthusdekoration auf, um mit orientalischen Rosetten- und Palmettenmotiven und der mesopotamischen Weinblattornamentik oder gar mit Gebilden der sassanidischen Zierkunst neue Verbindungen einzugehen. Andererseits gefällt sie sich in der Vervielfältigung geometrischer Flächenmuster. Hier liegen die Vorstufen sowohl für die islamitische, wie für die altbyzantinische Ornamentik. Eigene Wege geht endlich die Baukunst des eigentlichen Syrien, doch hat ihre Hausteintechnik auf Byzanz keinen bemerkenswerten Einfluß ausgeübt, wohl aber hat sie auf Mesopotamien und im frühen Mittelalter auf das Abendland bestimmend eingewirkt.

Haben nächst Alexandria vor allem Antiochia und Palästina die grundlegende künstlerische Gestaltung der christlichen Vorstellungen vollbracht, so liegt die Bedeutung von Byzanz darin, daß es diese ganze Kunst zusammengefaßt und vereinheitlicht hat, d. h. mehr auf der formalen, als auf der gegenständlichen Seite der altchristlichen Stilbildung. Wie die konstantinopolitane Kirche ihre Organisation in Anlehnung an Syrien und Palästina geschaffen hat, — ihr erster großer Vertreter ist der syrische Grieche Johannes Chrysostomus († 407), — so übte wohl auch die antiochenisch-palästinensische Kunst in Byzanz bis in das 5. Jahrhundert eine Art Vorherrschaft aus. Schöpferisch ist das altbyzantinische Kunstschaffen vor allem in der kirchlichen Architektur, wenngleich es auch in ihr nur eine Entwicklung zu großartigem

Abschluß bringt, die auf dem Boden Kleinasien anhebt, ohne darum, zum mindesten im Nutzbau, orientalische und alexandrinische Bauformen zu verschmähen. Die umfangreiche Bautätigkeit der oströmischen Kaiser macht sich vor allem den Backsteinbau zu eigen, der anscheinend aus den hellenistischen Großstädten des Orients aufgenommen und nach ganz anderen konstruktiven Prinzipien, als in Rom, weiter entwickelt wird. In dieser Bautechnik werden die beiden Haupttypen des altchristlichen Kirchengebäudes, zwischen denen sich bereits in Syrien und Kleinasien eine Vereinigung angebahnt hatte, im Schöpfungsbau der Hagia Sophia zum einheitlichen und für das ganze Mittelalter vorbildlichen Schema der Kuppelbasilika (Abb. 7) verschmolzen. Daneben steht der kreuzförmige Bautypus in ebenbürtiger, aber nicht so folgenreicher Vollendung da. Hellenistische Traditionen fortsetzend, nimmt Byzanz zur Ausschmückung des Kirchenraumes die polychrome Wandvertäfelung hinzu und bringt mit ihr die zu strenger Flächenkomposition fortschreitende Mosaikmalerei als Gewölbeschmuck in die innigste Verbindung, während es seine architektonischen Zierformen aus dem von Kleinasien übernommenen antiken Blattkapitell und korinthischen Gebälk durch Verquickung mit syrischen und palästinensischen dekorativen Elementen gewinnt. Schon im 5. Jahrhundert versorgen die Marmorwerkstätten der Prokonnesosinsel im Marmarameer die Küstenländer des gesamten Mittelmeeres bis nach Nordafrika mit den neuen Kapitelltypen. Unter Justinian (527—565) greift vollends die hauptstädtische Baukunst als Dienerin der kaiserlichen Fürsorge im ganzen Reiche ein, wo große Aufgaben zu lösen sind.

In paralleler Entwicklung reift der byzantinische Stil in den bildenden Künsten aus. Im 4. und 5. Jahrhundert läßt die Bildnerei noch den Anschluß an auswärtige Vorstufen erkennen, die teils dem prokonnesischen Kunstkreise, teils der durch zugewanderte Steinmetzen herüberwirkenden syrischen Kunst zuzurechnen sind. Bald aber gleicht das erstarkende byzantinische Stilgefühl ihre Gegensätze aus. Es ist, wie in der offiziellen Kunst der Staatsdenkmäler, vorwiegend auf charakteristische Ausprägung der individuellen Erscheinung gerichtet und knüpft daher vorzugsweise an die palästinensischen Typen an, bildet sie jedoch organischer durch, wie es auch, den Anregungen der syrischen Bildnerei folgend, einen eigenartigen optischen Reliefstil herausarbeitet. In der Rundplastik weiß der historische Realismus der altbyzantinischen Kunst sogar den primitiven ägyptischen Standbildern fruchtbare Gedanken für seinen Monumentalstil abzugewinnen, der unter Justinian wieder einer gewissen klassizistischen Eleganz zustrebt. Die Malerei wird fortdauernd von eklektischen Neigungen beherrscht, um schließlich doch durch schlichten Naturalismus gebändigt zu werden. Das bezeugen die aller Wahrscheinlichkeit nach in Konstantinopel entstandenen Purpurcodices mit ihren, teils nach alexandrinischen, teils nach syrischen Vorlagen ausgeführten Miniaturen. Eine Sammlung altchristlicher Bilderhandschriften, die im Mittelalter den Anstoß zur Wiedererweckung des malerischen alexandrinischen Illustrationsstils gab, bewahrte die von Konstantin dem Großen im Oktogon angelegte Bibliothek. Durch solchen fortgesetzten Kunstimport speicherten sich in Konstantinopel verschiedene Redaktionen alt- und neutestamentlicher Bilderzyklen auf, doch behielt in der kirchlichen Mosaikmalerei die palästinensische Ikonographie die Oberhand. Ihre Entwicklung vergegenwärtigen uns vor allem die in Ravenna, Rom und anderwärts erhaltenen Denkmäler, während die Beschreibungen griechischer Schriftsteller von ihren untergegangenen oder noch heute unter türkischer Tünche verborgenen Vorbildern in den Heiligtümern von Byzanz wenigstens eine schwache Vorstellung vermitteln; und ebenso von den glänzenden Zeremonialbildern, Schlachtschilderungen und Allegorien des großen Kaiserpalastes. Wird doch die altbyzantinische Kunstblüte, die nicht wie die syrische unmittelbar von der poetischen Gestaltung an-



geregt wurde, umgekehrt von einer an hellenistische Überlieferungen anknüpfenden Literaturströmung begleitet, die sich die Erläuterung (Ekphrasis) der Kunstwerke zur Aufgabe macht und die lebhafteste Anteilnahme der höheren byzantinischen Gesellschaft an dem künstlerischen Schaffen der Zeit bezeugt. Die Bauten Justinians zu verherrlichen, wetteifern der Historiker Procop von Cäsarea und Paulus Silentiarios, der Verfasser eines in der antikisierenden Sprachform der Nonnosschule abgefaßten Gedichts zur Neuweihe der Hagia Sophia (558 n. Chr.). Höfischer Prunk und Etikette wirft ihren Abglanz auf die feierlichen repräsentativen Kompositionen des 6. Jahrhunderts. Den durch und durch theokratischen Geist des justinianischen Zeitalters aber verrät die von dogmatischen Gedanken ausgehende Scheidung der Typen und Zusammenordnung der Szenen im kirchlichen Bildschmuck. So sieht Byzanz mit der unerschöpften Kraft der griechischen Rasse das überreiche künstlerische Erbe des christlichen Orients und fügt es dem großen System seiner religiösen und staatlichen Gesellschaftsordnung ein. Hier vermochte der ein Jahrtausend alte Stamm noch im späten Mittelalter aus eigenen Wurzeln neue Triebe zu zeugen.

Fragen wir endlich nach der Rolle, die das Abendland im Werden der altchristlichen Kunst gespielt hat, so kann sie heute entgegen früheren Anschauungen, nur als nebensächlich angesehen werden. Sie beschränkt sich auf lokale Nachahmung und Abwandlung der dem Osten entlehnten Formen und Motive, — in Rom so gut wie in Nordafrika und in Gallien. Mit der sinkenden politischen und kulturellen Bedeutung der westlichen Reichshälfte ging ihr seit dem 5. Jahrhundert auch jede selbständige künstlerische Regung verloren. Zwar wuchs innerhalb der auseinanderfallenden Länder die lateinische Kirche allmählich zu einer neuen zusammenfassenden Kulturmacht heran, aber sie vermochte schöpferische Kräfte erst zu wecken, als die jungen germanischen Völker sich mit den eingesessenen Rassen vermischt und in die christliche Lebensordnung eingelebt hatten. Bis zu diesen neuen, von einem primitiven Kunstwillen beherrschten Anfängen, d. h. bis zur karolingischen Epoche und in Italien noch länger, zehrt die kirchliche Kunst des Abendlandes von ihrem alten Kunstbesitz und sucht ihn nur durch wiederholte Anleihen beim Orient und bei Byzanz zu vermehren. Grundlegend für das mittelalterliche Kunstschaffen des Westens ist aber doch im wesentlichen die ungleich innigere Aneignung der altchristlichen Kunst im 3. und 4. Jahrhundert geblieben. In dieser Periode hat besonders Rom in der kirchlichen Malerei den entlehnten Bildstoff mit dem Geiste seines Kults zu durchdringen gewußt. Neben der umsichgreifenden Märtyrerverehrung, die einen Damasus zur Abfassung schwungvoller Grabinschriften in klassischen Hexametern begeisterte und auch in der späteren Katakombenmalerei ihren deutlichen Ausdruck findet, hat es vor allem die Tradition von dem Wirken der Apostelfürsten in den Vordergrund gerückt und die antiochenisch-palästinensischen Bildallegorien um so williger aufgenommen, als ihre Gestalten darin schon aus dem Kollegium hervorgehoben erscheinen. Trägt doch auch die abschließende Redaktion der Petrus- und Paulusakten den Stempel römischer Mitarbeit. Diese Kompositionen der kirchlichen Malerei dringen auch in die gleichzeitige Katakombenkunst ein. Noch im 5. Jahrhundert beruft Rom orientalische und byzantinische Mosaizisten zur Ausschmückung seiner Kirchen. In ihrer Gesamtheit aber ist die palästinensische Ikonographie vom Abendlande nicht mehr aufgenommen worden. Wie dieses am basilikalen Typus des Kirchengebäudes festhält und aus ihm im Mittelalter seine gewölbten Dome und Kathedralen entwickelt hat, so bleibt in den darstellenden Künsten die antiochenische Redaktion des christlichen Bilderkreises dauernd die Grundlage der ikonographischen Entwicklung. Darauf beruht in der Hauptsache der durchgehende Gegensatz in der Wiedergabe derselben Szenen, besonders des Neuen



Testaments zwischen abendländischen und byzantinischen Malereien oder Bildwerken des Mittelalters. Erst die beginnende nationale Stilbildung in Frankreich, Deutschland und Italien hat eine freiere Abwandlung der altüberlieferten Typen eingeleitet. So lange die lateinische Kirche allein den ererbten Kunstbesitz verwaltet, zeigt sich nirgends ein lebhafteres neuerndes Streben. Sie war zu sehr durch die Aufgaben des politischen und praktischen Lebens und durch ihre eigene innere Organisation in Anspruch genommen, als daß sie die Kunst zu frischem Aufschwung hätte beflügeln können. Ihre Liturgie ist mehr auf das bedeutsame Wort, als auf ausmalende Anschaulichkeit gerichtet. Mit dem Orient stand noch die Theologie eines Ambrosius († 397) und Hieronymus († 420) in engerer Fühlung, die vorwiegend auf die Moralphilosophie gerichtete allegorisierende Spekulation des Augustinus († 430) aber, auf der sich das Dogma der katholischen Kirche vor allem aufbaut, erhebt sich schon in abstrakte Höhen, in die ihr die künstlerische Phantasie nicht folgen konnte. Moralisiert und phantasiearm im Vergleich mit den aus naivem Volksempfinden strömenden Hymnen des Orients ist auch die Poesie der altchristlichen lateinischen Dichter, von denen Prudentius der christlichen Buchillustration noch den kräftigsten Antrieb gegeben hat, — doch scheint diese sich von jeher vorwiegend an griechische und syrische Vorbilder angeschlossen zu haben. Als einer der letzten hat Gregor der Große († 604) die Weltanschauung der abendländischen Christenheit durch Zuleitung orientalischer Vorstellungen bereichert. Während des ganzen Mittelalters aber hörten, wenigstens in Italien, die Anleihen der bildenden Kunst beim byzantinischen Osten nicht auf. Ein Vorposten griechischer Kunstübung im Abendlande wird Venedig, wie es im 5. und 6. Jahrhundert Ravenna gewesen ist. Die allmähliche Aneignung der eindrucksvolleren byzantinischen Motive und ihrer überlegenen Formengebung in verschiedenen Kunstkreisen des Abendlandes bildet das Problem der sog. byzantinischen Frage. Daß diese Anregungen besonders bei der Entstehung des zeichnerischen Stils der Gotik einen fördernden Einfluß auf die westeuropäische Kunst ausgeübt haben, kann heute nicht mehr geleugnet werden. Allein die tiefe Spaltung zwischen der West- und Osthälfte Europas, die im 9. Jahrhundert n. Chr. durch das kirchliche Schisma vollendet wurde, konnte immer nur überbrückt und niemals ausgeglichen werden, denn sie rührt im letzten Grunde von der verschiedenen geistigen Veranlagung der führenden Völker und von der sprachlichen Zweiteilung der antiken Kulturwelt her. Trotzdem ist der byzantinische Stil, vor allem durch seine vorbildliche Wirkung auf die sich entfaltende italienische Kunst, mittelbar auch für die Kunst der lateinischen und germanischen Völker zu einem mitbestimmenden Element geworden. Für die unter die Herrschaft des Islam geratenen christlichen Völker des Orients aber, unter denen die altchristliche Tradition seit dem zweiten Jahrtausend unaufhaltsamer Entartung verfiel, wird er im späteren Mittelalter zum kräftigsten Träger des künstlerischen Gedankenausdrucks.

Der hier im raschen Überblick durchgemessene Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst ist in eingehender Darstellung von Schritt zu Schritt zu verfolgen. Die ganze Betrachtungsweise stützt sich nicht allein auf eine Reihe neuerer Entdeckungen im Orient, — bilden doch die im Abendlande erhaltenen Denkmäler nach wie vor das umfangreichere Forschungsmaterial, — sondern mindestens in gleichem Maße auf die Beweiskraft der Rückschlüsse aus den einhelligen ikonographischen und stilgeschichtlichen Tatbeständen. Sie bedeutet einen entschiedenen Bruch mit älteren Anschauungen, wie er sich im Laufe der letzten andert-halb Jahrzehnte vollzogen, aber schon seit längerer Zeit vorbereitet hat. Daß die frühchristliche Katakombenkunst nicht ein bodenwüchsiges Erzeugnis Roms sei, wurde schon in der letzten umfassenden Bearbeitung des Gesamtgebietes von F. X. Kraus, *Geschichte der Christlichen Kunst*, Freiburg i. B. 1896, I, anerkannt, ihr Ursprung aus Alexandria vermutet; vgl. dazu E. Dobbert, *Repertorium f. K. Wiss.*, 1898, S. 1 ff. Doch maßen ihr sowohl Kraus wie auch V. Schultze, *Archäologie d. christl. Kunst*, München 1895, und noch A. Peraté bei A. Michel, *Hist. de l'art*, Paris 1905, I, 1, p. 1—96, im wesentlichen eine selbständige Entwicklung

bei. Viel bestimmter haben schon, gestützt auf die Schriftquellen, Ch. Bayet, *Recherches p. s. à l'hist. de la peint. et sculpt. chrét. en Orient*, Paris 1879 (Bibl. des Écoles fr. d'Athènes et de Rome, X) und N. Kondakow, *Sitz.-Ber. d. Orthodoxen Palästina-Ges.*, 1892 (März, russisch), für das nachkonstantinische Zeitalter dem Orient die führende Rolle zugeschrieben. Die Abgrenzung seiner Kunstkreise aber wurde vorwiegend auf Grund der Denkmäler der Kleinkunst zuerst von D. Ainalow, *Die hellenist. Grundlagen der byzant. Kunst*, St. Petersburg 1900 (russisch), erfolgreich in Angriff genommen; vgl. meinen Bericht im *Repert. f. K. Wiss.*, 1903, S. 34–55. Das Verdienst, der neuen Erkenntnis in der deutschen Wissenschaft die Bahn gebrochen zu haben, gebührt J. Strzygowski; vgl. außer seinen wiederholt anzuführenden Spezialarbeiten vor allem: *Orient od. Rom*, Leipzig 1901, sowie *Byz. Denkm.* III, S. I–XXVIII; *Die Schicksale des Hellenismus in d. bild. K.*, *Neue Jahrbücher f. klass. Altertum*, 1905, XV, S. 19 ff. und *Altchristl. K.* bei F. M. Schiele, *Die Religion in Gesch. u. Gegenwart*, I, S. 381–397. Als neuer Vertreter der älteren Richtung eines Raoul Rochette u. a. sucht hingegen L. v. Sybel, *Die christl. Antike*, Marburg 1906 u. 1909, I. u. II. (mit überaus nützlicher kritischer Materialübersicht), eine engere Abhängigkeit der christlichen Kunst von der griechisch-römischen zu erweisen, hat jedoch nur bedingte Zustimmung gefunden. Meine Stellungnahme zu diesen Hauptrichtungen der jüngeren Forschung habe ich in summarischer Erörterung der wichtigsten Fragen im *Repert. f. K. Wiss.*, 1911, S. 281 ff. und 1912, S. 193 begründet. Bei grundsätzlicher Übereinstimmung mit Strzygowski berührt sie sich in der Scheidung des Anteils der führenden Kunstzentren näher mit der Auffassung von Ainalow und G. Millet, *L'art Byzant. bei Michel*, a. a. O. I, 1, p. 127–301 und in der byzantinischen Frage auch mit Ch. Diehl, *Manuel d'art byz.*, Paris 1910; vgl. dazu im einzelnen *Lit. Centralbl.* 1911, S. 1091 ff., sowie auch A. Baumstark, *Röm. Quartalschr.*, 1908, II, S. 17 ff. Für ein besseres Verständnis der ästhetischen Bedeutung der altchristlichen Kunst hat vor allem A. Riegl, *Die spätrom. Kunstindustrie*, I, Wien 1901 (Einleitung), den Grund gelegt, wenngleich seine Analyse vielfach und der historische Aufbau durchweg einer Zurechtstellung bedarf. Vgl. auch A. Schmarsow, *Grundbegriffe der K. Wiss.*, Leipzig 1905. Nicht als innerlich notwendige Fortsetzung einer schon in der mittleren Kaiserzeit anhebenden Stilphase, sondern als eine durch den ablenkenden Einfluß orientalischen, besonders semitischen Kunstgeistes bewirkte Umbiegung des hellenistischen Stils ist die altchristliche Kunst zu verstehen. Sie erwächst aus einer durchweg synthetischen Entwicklung auf der allgemeinen Kulturgrundlage der Rassenmischung, des religiösen Synkretismus und der politisch-sozialen Umwälzung. Über diese Voraussetzungen unterrichten O. Seeck, *Gesch. des Untergangs d. ant. Welt*, Berlin 1895–1909, I (3. Aufl. 1910) — III, und V. Schultze, *Gesch. des Untergangs des griechisch-römischen Heidentums*, Jena 1887 u. 1892, I u. II. Über die religions-geschichtlichen Zusammenhänge vgl. O. Pfeleiderer, *Die Entstehung des Christentums*, München 1905, und P. Wendland, *Die hellenist.-röm. Kultur in ihren Bez. zum Christentum und Judentum*, Tübingen 1907 (2. u. 3. Aufl. 1912), sowie L. v. Sybel, a. a. O., I, S. 1–80 (mit weiteren bibliogr. Nachweisen). Das Wachstum des Christentums in den verschiedenen Reichsgebieten und Außenländern behandelt A. Harnack, *Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten*, Leipzig 1902 (2. Aufl. 1906) I u. II. Seine Werke sind vollends für Dogmen- und Literaturgeschichte grundlegend; im übrigen vgl. zur letzteren die Gesamtübersicht bei Sybel, a. a. O., I, S. 30–37, und für die syrische, koptische usw. C. Brockelmann, *Gesch. d. christl. Literaturen des Orients*, Leipzig 1907. Zur Entstehungsgeschichte des Kults und der Liturgie vgl. vor allem L. Duchesne, *Les origines du culte chrét.*, Rome 1908 (4<sup>me</sup> éd.), und A. Baumstark, *Die Messe im Morgenland*, Kempten u. München 1906. Die gesamte Organisation des vorkonstantinischen Christentums schildert zusammenfassend H. Achelis, *Das Christentum in den ersten drei Jahrhunderten*, Leipzig 1912, I u. II. Das umfassendste (nicht fehlerfreie) *Corpus der Kunstdenkmäler* bietet Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, Prato 1880/81, I–VI. Von neueren systematischen Kompendien tragen den jüngsten Forschungsergebnissen Rechnung C. M. Kaufmann, *Handb. d. christl. Archäol.*, Paderborn 1905 (2. Aufl. in Vorbereitung) und H. Leclercq, *Manuel d'archéol. chrét.*, Paris 1907, I u. II (im einzelnen nicht durchweg verlässlich), sowie hauptsächlich für den Osten (mit Ausschluß der Baukunst) O. M. Dalton, *Byzant. art and archaeol.*, Oxford 1911, die den Handbüchern von O. Marucchi, Lowrie u. a. m. vorzuziehen sind. Ein durch vollständigste Materialbeherrschung ausgezeichnetes Hilfsmittel bildet das seit 1904 erscheinende *Lexikon von Cabrol, Dictionnaire d'archéol. chrét. et de liturgie*, Bruxelles 1907 (I), 1910 (II) ff., daneben behalten jedoch Bedeutung F. X. Kraus, *Realencykl. d. christl. Altertümer*, Freiburg i. B. 1882/86, I u. II, und J. Herzog, *Realencykl. f. protest. Theol. u. Kirche*, 3. Aufl., hsg. v. A. Hauck, 1896–1909, I–XXI (folgen zwei Ergänzungsbände). Unter den (vorzugsweise) in deutscher Sprache redigierten Zeitschriften stehen voran die *Röm. Quartalschrift f. Christl. Altert.-Kde.* u. *Kirchengesch.* (seit 1887), die *Byzant. Zeitschr.* (seit 1892) und der *Oriens christ.* (seit 1900; N. F. 1911); die Bibliographie wird zusammenfassend ergänzt durch den *Theol. Jahresbericht* (Abt. VII., *Kirchl. Kunst*).





Abb. 8. Doppelkammer in der jüdischen Katakombe der Vigna Randanini in Rom (im Durchblick Schiebegrab).

## II.

### Die Kunst der altchristlichen Grabstätten.

In den Behausungen der Toten knüpften sich die ersten Beziehungen der Kunst zur neuen Lehre. Lange bevor das christliche Gotteshaus entstand und dem Bilde Einlaß gewährte, fiel ihr die Aufgabe zu, das Grab des Christen zu gestalten und zu schmücken. Die Absonderung von allem heidnischen Wesen war hier von Anfang an geboten, haftete doch an den antiken Grabstätten der Totenkult. „Im Leben Gemeinschaft haben mit den Heiden ist erlaubt, im Tode nicht“, schreibt Tertullian († 230 n. Chr.). Das hinderte jedoch nicht, daß die Heidenchristen an tiefeingewurzelten Lebensgewohnheiten, so weit sie irgend mit dem christlichen Glauben verträglich waren, festhielten. Und dazu gehörte nun einmal der künstlerische Schmuck des Grabes, nur galt es, ihn den neuen Vorstellungen anzupassen, — was bald genug gelang. Andererseits mußte unter ihrem Einfluß das antike Begräbniswesen eine stärkere Beschränkung dadurch erfahren, daß das Christentum, in Übereinstimmung mit der jüdischen Sitte, die Leichenverbrennung verwarf und nur die Bestattung zuließ. Die religiösen Anschauungen der Christen finden ihren Ausdruck auch in der echt christlich gedachten Ausdehnung des Namens der Koimeterien (κοιμητήριον = coemeterium, „Schlafkammer“) auf die gemeinsamen Ruhestätten, welche unterirdische Grüfte (Hypogäen), Gräber zu ebner Erde, freistehende Särge und zu Gruppen vereinigte Grabbauten umfassen. Für die Art der Grabanlage aber gab es keine Vorschrift, — örtliche Gewohnheit behielt weitgehende Geltung.



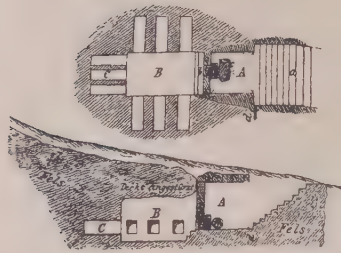


Abb. 9. Jüdisches Felsgrab am Berge des Bösen Rats bei Jerusalem:  
A Vorhalle, B Kammer, C Schiebegrab (1:450)  
(nach Zeitschr. d. D. Paläst.-Ver. 1878).

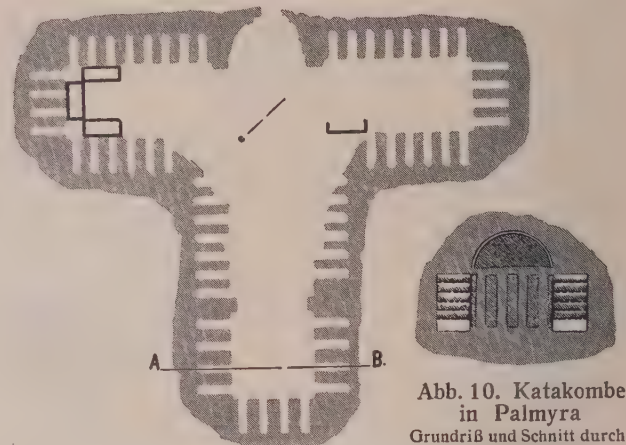


Abb. 10. Katakombe in Palmyra  
Grundriß und Schnitt durch A-B (1:400)  
(nach Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple 1902).

## 1. Grüfte (Hypogäen) und oberirdische Grabanlagen.

### Palästina.

Die christliche Sitte der Bestattung in Grüften wurzelt im jüdischen Gebrauch (Moses I, 17—20) und stammt aus Palästina, dem Lande der Klüfte und Höhlen. In einem Felsgrabe war Christus selbst zur Grabesruhe gebettet worden, und das Vorbild des Herrn bot zweifellos den Anlaß, daß auch bei den Heidenchristen die Beisetzung in Grüften allgemeineren Eingang fand. Nach der Ritualvorschrift des Talmud (Bawa Bathra VII, 8) soll die Grabhöhle vier bis sechs Ellen breit und sechs bis acht lang sein; darin müssen sich acht bis dreizehn Grabstellen, drei bis vier an jeder Seite und zwei am Eingang, befinden. Diese beschränkten Maße haben die altsemitische Form der Schiebegräber (Kokim) zur Voraussetzung, eine backofenartige Aushöhlung, in der die Leiche mit den Füßen nach vorn zu liegen kommt und die dann geschlossen wird. Bestimmend für die ganze Einrichtung des Grabes (Abb. 9), das der Hebräer schon bei Lebzeiten für sich und die Seinen herzurichten pflegte — so tat auch Joseph von Arimathia —, war der starke Familiensinn des Volkes. Ein nie fehlendes Zubehör waren die drehbaren steinernen Türen oder ein Verschlußzapfen nebst Rollstein (z. B. in Abb. 9) und die offene, meist unbedeckte Vorkammer, „daß die Bahre und ihre Träger da stehen können“. „Man macht auch“, wie dieselbe Mischnastelle vorschreibt, — offenbar bei größerem Bedürfnis — „vier Höhlen nach den vier Weltgegenden“, war es doch der nächste Ausweg, an jede Seite des Hauptquadrats — die Eingangsseite ausgenommen — eine Kammer anzuschließen. Daher finden wir die kreuzförmige Ausgestaltung des Grabes nicht nur in den Grenzen Palästinas, wo sie z. B. das sogenannte Jakobusgrab bei Jerusalem mit einigen Unregelmäßigkeiten aufweist, sondern in viel weiterem Umkreis als Typus herrschend. Wenn gar die Gruft für eine ganze Sippe oder Körperschaft bestimmt war, entstanden schon bei den Juden umfänglichere und mehrstöckige Anlagen, in denen die typischen Züge des Planes sich verwischen, wie z. B. die Gräber der Richter oder die Königsgräber in

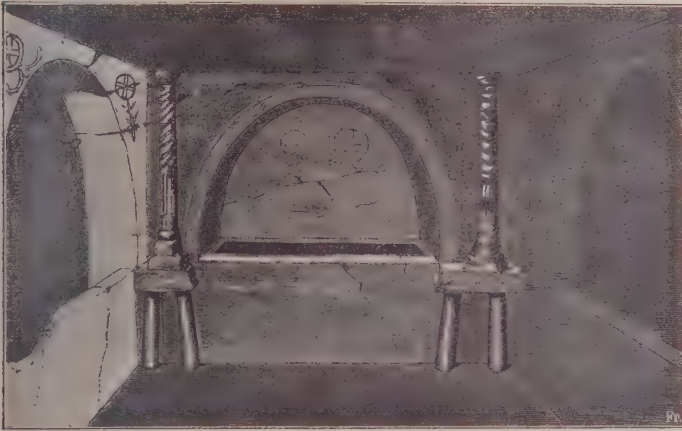


Abb. 11. Christliche Grabkammer bei Chefa d'Amer in Palästina  
(nach Röm. Quartalschr. 1890).



Abb. 12. Bogennische mit Sarkophag  
in Termessos in Kleinasien  
(nach Jahresh. d. Österr. archäol. Inst. 1900).

Jerusalem. Als eine zweite, vornehmere althergebrachte Form der Grabstelle begegnet uns hier neben dem Schiebeggrab das Auflege- oder Bankgrab.

Das Zurücktreten der Schiebeggräber gegen die von außen eindringenden Formen der Trogräber, die gleichfalls aus dem Felsen herausgehauen werden, und der im Boden ausgehobenen Senkgräber scheint die christlichen Grüfte Palästinas zu kennzeichnen. Sie wahren meist den Charakter des Familien- oder Einzelgrabes. So bestehen zwei, etwa dem sechsten Jahrhundert angehörende Gräber bei Chefa d'Amer in Galiläa noch aus einer einfachen Kammer, die an drei Seiten je ein überwölbtes Trograb (Arcosolium) enthält, und dem in den Felsabhang eingeschnittenen Vorraum. Spiralsäulchen in den hinteren Ecken stützen gleichsam die Decke (Abb. 11). Die Wandflächen, besonders die der Vorhalle, schmückten Reliefdarstellungen christlicher Symbole: Kreuze, Pfauen und Delphine, im Verein mit den einheimischen Rebengewinden, Efeuranken und Granatbäumen, Sonne und Mond, Wolf, Löwe und anderen Vertretern der lebendigen Schöpfung. Die Seltenheit christlicher Gräber erklärt sich daraus, daß jüdische Grüfte von Christen weiterbenutzt wurden, wie es für eine aus mehreren Kammern bestehende Anlage unweit der Stephanusbasilika bei Jerusalem erwiesen ist. Auch hier kommen Arkosolien hinzu. In einem Hypogäum in der Nähe des Theodosiusklosters bei Bethlehem waren sogar Sarkophage aufgestellt. Eine bemerkenswerte Ausnahme, die immerhin beweist, daß selbst im jüdischen Stammlande der einigende Einfluß des Christentums das Gräberwesen nicht unberührt gelassen hat, bildet eine größere Grabstätte am Ölberg durch die Vereinigung zahlreicher an eine enge Gasse angeschlossener Kammern mit insgesamt sechzig Senkgräbern.

#### Syrien und Mesopotamien.

Auch in Syrien finden wir allenthalben den angestammten Typus der kreuzförmigen Grüfte vor, hier in Ermangelung der Felsentäler als Anlage unter der Bodenfläche. Seine regelmäßigeren künstlerische Durchbildung aber und die Bevorzugung des Arkosoliums hat er sichtlich griechischem Kunstgeist zu verdanken. So weichen das Grab des Tib. Sosandros in Beschindelaja aus der Antoninenzeit und eine christliche Grabstätte aus dem Jahre 417 in El Barah nur in der Gestaltung der Vorhalle und des Zuganges, vor allem aber in der Anordnung der





Abb. 13. Grabkammer der Katakombe in Palmyra  
(nach Aufn. von M. Sobernheim).

Grabstellen unter den Arkosolien der Seitenarme (Abb. 14) voneinander ab, während Schiebegräber fehlen. Wie eng sich die Grundformen der semitischen Familiengruft mit Elementen hellenistischer Kunst verbinden konnten und welcher räumlichen Steigerung sie fähig waren, darüber hat die vor etwa fünfzehn Jahren entdeckte Katakombe in Palmyra (Abb. 10 und 13) die lehrreichsten Aufschlüsse gebracht. Sie charakterisiert im allgemeinen die Entwicklung des Hypogäengrabes in diesen Gebieten während der Kaiserzeit, wenn sie auch keine christliche Grabstätte ist. Durch Inschriften, die im Jahre 1900 oberhalb und neben der monolithen Tür freigelegt wurden, sind wir über ihre Geschichte sehr genau unterrichtet.

Gegen 160 n. Chr. wurde die „Höhle“ mit ihren drei „Exedren“ von drei Brüdern (Noam-min, Male und Sadi) als Familiengrab angelegt, in dem jedoch eine Anzahl von Grabstellen Freigelassenen eingeräumt war. Die dem Eingang gegenüberliegende westliche Exedra, der vornehmste Teil der Anlage, scheint von vornherein durch Anfügung einer hinteren Kammer erweitert worden zu sein, die vielleicht die Gräber der Erbauer selbst enthielt. Auf ihre Wände und die Decke, welche ein Tonnengewölbe

nachahmt, beschränkt sich die inschriftlich erwähnte malerische „Ausschmückung“. Sie muß also teilweise noch dem zweiten Jahrhundert angehören. In den Porträts sind wohl die Stifter und andere Familienmitglieder zu erkennen, während die beigeschriebenen Namen auf spätere Besitzer der Grabstellen Bezug nehmen. Zwei Frauenbildnisse in ganzer Gestalt unter dem Durchgangsbogen, von denen eine gewisse Aurelia Batmaliku am nördlichen Pfeiler die „Erbin des Hauses und der Höhle“ genannt wird, scheinen nicht lange vor dem Jahre 259, dem letzten beglaubigten, hinzugefügt zu sein. Eine Schwelle weist darauf hin, daß die hintere Kammer früher durch eine Flügeltür geschlossen war. Die offenbar von den Kokim abgeleiteten Grabstellen bestehen aus tiefen Spalten, welche sechs bis sieben nur durch Steinplatten getrennte Leichen, im ganzen gegen 360, aufnehmen konnten. Außerdem fanden sich im Mittelraum und im nördlichen Kreuzarm Bruchstücke mehrerer reliefgeschmückter Sarkophage Palmyrenischen Stils.

Die typischen Züge der Gesamtanlage und der Bestattungsweise haben sich im Sippengrabe von Palmyra ungleich reiner erhalten als in den Einzelgräbern und kleineren Grüften der übrigen Landesteile Syriens. Da herrschen, z. B. in der Nekropolis von Serdjilla und weithin bis Mesopotamien, wo Constantina das bedeutendste Gräberfeld besitzt, mannigfaltige Mischtypen des Senkgrabes mit sarkophagartiger oder tonnengewölbter Bedeckung und sogar cellaartigem Oberbau vor. Freibauten, an denen Syrien ebenso reich ist wie an Hypogäen, weisen oft echt orientalische Konstruktionen in vortrefflicher Quadertechnik auf. Das hohe Pyramiden-dach, das einen eigenartigen Schmuck durch die an den sorgfältig behauenen Steinen stehen gelassenen Bossen erhält, hat nicht nur bei gewöhnlichen Abmessungen wie an einem Mau-



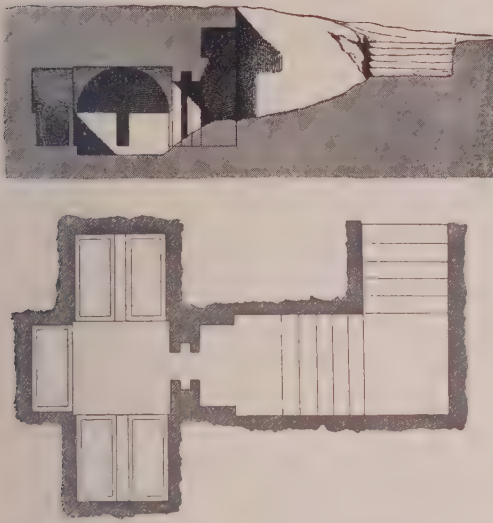


Abb. 14. Grab des Malchus in El Barah:  
Grundriß und Schnitt (c. 1:200)

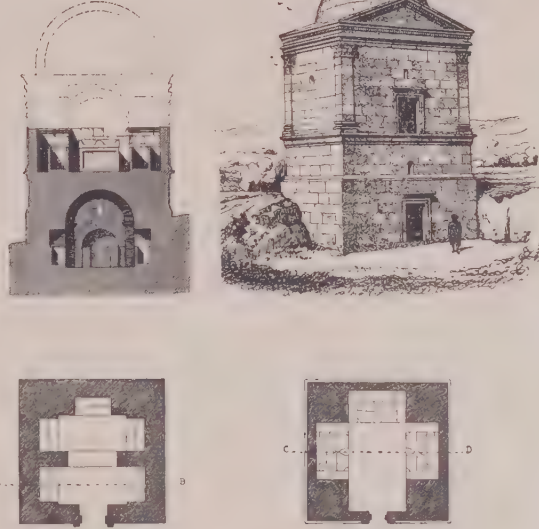


Abb. 15. Christliches Mausoleum in Hass: Grundriß  
der beiden Geschosse, Schnitt durch A—B u. C—D  
(c. 1:400) und Rekonstruktion

nach de Vogüé, *Syrie centrale* II.

soleum zu Dana, sondern auch an dem leider stark verfallenen Monumentalbau von El Barah Anwendung gefunden. Ebenda (und in Il Anderin), wie auch an einem mehrfach bemerkenswerten Bau zu Hass (Abb. 15), begegnet uns als zweite Form der Bedachung, die bald eine mehr als lokale Bedeutung gewinnen sollte, die Kuppel. Mit dem quadratischen Plan ist sie hier mittels einspringender Eckpfeiler vereinigt. Diese ergeben sich aus der kreuzförmigen Erweiterung des Raumes durch flache Nischen, eine Anlage, die besonders im Untergeschoß mit seiner massiven Bauweise und seinen tiefen Arkosolien deutlich auf das Vorbild der Hypogäen (Abb. 14) zurückweist. In der gewohnten Anordnung der Grabstellen lag ein Antrieb zur Errichtung solcher Sepulkralgebäude, welche andererseits die in Vorderasien schon lange vor der christlichen Ära bekannten Grabtürme zur Voraussetzung haben. Von den in syrischen Nekropolen zu neuen Formen verschmolzenen Elementen haben hingegen zwei der bedeutsamsten ihren Ursprung anderwärts: der aus dem Felsen herausgehauene oder frei aufgestellte Sarkophag und das Arkosolgrab, das vereinzelt und gruppenweise auch in oberirdischen Koimeterien vorkommt, vor allem in Meschun an drei Seiten eines an eine Basilika angeschlossenen Hofes.

Die grundlegende Veröffentlichung der Katakombe von Palmyra durch J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig 1901, S. 11 und Tafel 1, der an ihr die typischen Unterschiede des semitischen Familiengrabes und der (allerdings nicht ausschließlich) abendländischen Gemeindegroft auseinandersetzte, wurde ergänzt durch wichtige Nachträge von B. Farmakowski, *Bull. de l'Inst. archéol. Russe à C—ple*, 1900, p. 172 (russisch). Die durch M. de Vogüé, *La Syrie centrale*, Paris 1865—1877, I u. II, begründete Denkmälerforschung im übrigen Syrien erfuhr auch auf dem einschlägigen Gebiet eine Bereicherung durch einige Neuaufnahmen bei Howard Crosby Butler, *Publications of an American archaeol. Expedition to Syria in 1899/00*, P. II, *Archit. and other arts*, New-York 1904 und *Publ. of the Princetown-Univ. archaeol. Exped. to Syria in 1904/5 and 1909*. Div. 2, New-York.

### Kleinasien, die Inseln und griechische Küstenstädte.

Das Sarkophaggrab entstammt Kleinasien, dessen gebirgige Bodenverhältnisse seine Herstellung aus dem gewachsenen Felsen begünstigten. Dort findet es sich schon in heidnischer Zeit sowohl an den Küsten des Mittelmeeres wie in den anschließenden Hochländern des Innern vor. Jener weitverbreitete Typus mit sattelförmigem Deckel mit Akroterien beruht auf der hochaltertümlichen Auffassung des Sarkophags als Haus des Toten. Christliche Gräber derselben Art bilden in Kilikien (Korykos) und weniger zahlreich auch in anderen Landschaften ganze Nekropolen. Das Arkosolium scheint in einem kleinasiatischen Typus des Grabhauses vorgebildet zu sein, der besonders in Termessos, aber auch in Myra vorkommt, einer Art Cella, an deren Seitenwänden gewölbte Flachnischen ausgespart sind. Auch die Aufstellung eines Sarkophags in der angeschlossenen Apsis wird einmal inschriftlich bezeugt. Schon in der Gräberstraße von Pompeji vertreten, konnte die hellenistische Bauform der Exedra mit dem Umsichgreifen der Leichenbestattung leicht in das Grabhaus eindringen. Daß aber auch der vorerwähnte Typus für sich bestand, lehrt ein aus Sarkophag und darüber gewölbtem Bogen bestehender Freibau in Termessos (Abb. 12). Die Nachahmung dieser Aufstellung in Felsgräbern mußte unmittelbar auf das Arkosolium hinführen. In der Tat weist Kleinasien an Berghängen und in Felsenkammern zahlreiche Arkosolgräber aus der Kaiserzeit auf. Ein Teil davon dürfte den Christen gehören, sind doch christliche Felsgräber in Isaurien (Seleukeia) und Lykien (Myra) festgestellt. Auch bedarf die Durchführung der Arkosolien auf allen drei Seiten der Kammer zu ihrer Erklärung nicht der Annahme eines semitischen Einflusses, da von kreuzgestaltiger Anlage des Grabes dabei kaum die Rede sein kann. Vielmehr sahen wir bereits diese griechische Form des Nischengrabes nach Syrien und Palästina übergreifen (S. 19).

Außerhalb Kleasiens erwies sich das Griechentum der ungewohnten Bestattungsform gegenüber auffallend unzugänglich. Von vereinzelt Grabkammern in Chalkis, Saloniki und der Krim abgesehen, hat die neue Sitte nur auf den Inseln Fuß gefaßt, auf Melos aber eine nicht uninteressante Entwicklung hervorgerufen. An den Katakomben in der Keimaschlucht läßt sich beobachten, wie auf beschränktem Raum mehrere ursprünglich selbständige Felsengrüfte wohl schon zur Zeit der beginnenden Vorherrschaft des Christentums zu einem System von parallelen Galerien vereinigt worden sind, das gegen dreihundert Gräber mit etwa fünfzehnhundert Leichenstellen enthält. Es diente der gesamten christlichen Bevölkerung der Insel als Begräbnisstätte. Mehrstellige Arkosolien ziehen sich an den Wänden entlang, daneben finden sich den römischen loculi (s. unten) entsprechende Fachgräber und im Boden zahlreiche gleichgerichtete Senkgräber.

### Alexandria, Cyrenaika und Ägypten.

Der Fortschritt vom Sondergrabe zum unterirdischen Gemeindefriedhof ist im Osten nicht über vereinzelte Anläufe gediehen. So günstige Voraussetzungen kosmopolitischen Großstadtlebens wie in Rom waren dafür höchstens in Alexandria gegeben, wo sich das Grabwesen der Christen vorwiegend auf der Grundlage semitischer Sepulkralformen entwickelt zu haben scheint. Und wenn es auch darüber hinaus bis zur Herstellung größerer Katakomben gediehen ist, wie solche namentlich die felsigen Hügelrücken der Küste im Westen der Stadt durchsetzten, so bildeten diese doch nur Galerien mit einfacheren Grabstellen für die ärmeren Klassen. Eine bei Kabbary inmitten derselben gelegene Grabkammer wies die uns noch wiederholt begegnende Apsis (s. unten) auf. Grüfte von geschlossenem Charakter blieben weit über die konstantinische Zeit im Gebrauch, leider aber sind sie mitsamt den Nekropolen



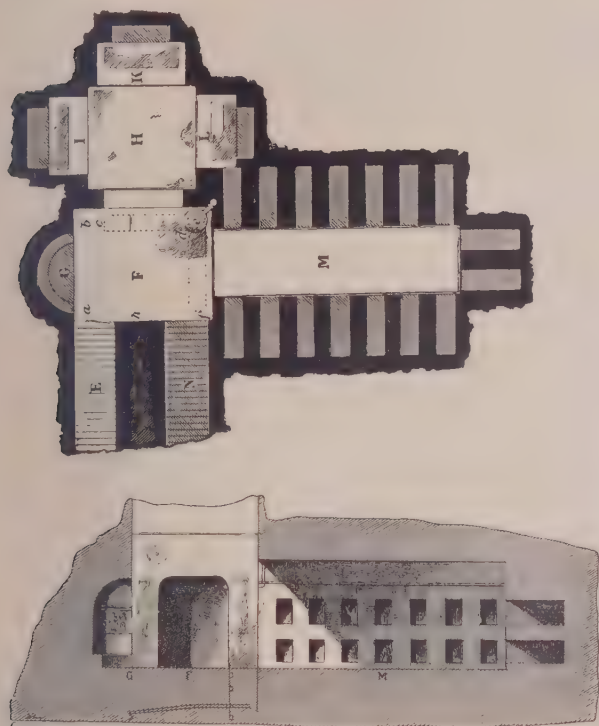


Abb. 16. Zerstörte Katakombe (Wesher) in Alexandria:  
Grundriß und Längsschnitt  
(nach Cabrol, Dict. d'archéol. chrét. I).

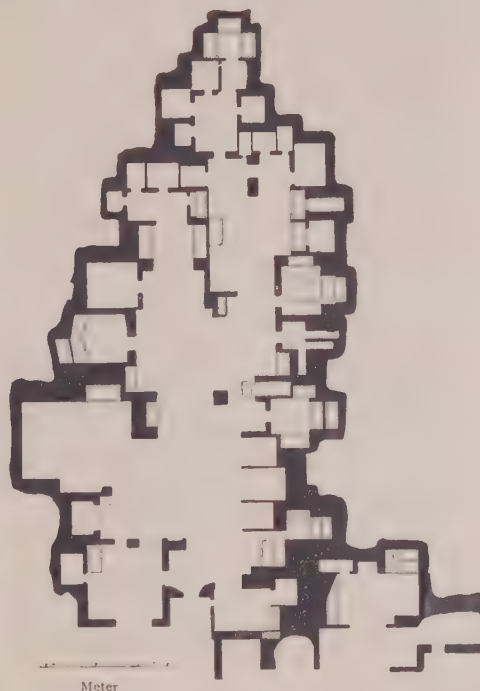


Abb. 17. Katakombenanlage (Grundriß) in  
der Nekropole von Cyrene  
(nach Pacho, Voyage dans la Marmarique, la Cyrenaïque etc.).

Alexandrias neuerdings nahezu völliger Zerstörung anheimgefallen. In dem Plan eines noch in den siebziger Jahren im südwestlichen Stadtbezirk erhaltenen Hypogäums (Abb. 16) blickt deutlich die kreuzförmige Raumverteilung der jüdischen Grabhöhlen hindurch, wenn sich auch die Verhältnisse verschoben und hellenistische Erweiterungen darin stattgefunden haben.

Der Eingang ist an der linken Ecke des südlichen Kreuzarmes (E), wo eine Treppe in die Gruft hinabführt. Ihr gegenüber verliert sich ein Abstieg in verschütteten Räumen. An die rechteckig gestaltete Vierung (F) von 6 m Länge und 4 m Breite, in deren Nordostecke ein Schacht mündet, ist an der Westseite eine Apsis (G) mit Muschelwölbung (Concha) angeschlossen, der merkwürdigste Teil der ganzen Katakombe, denn eine umlaufende Bank und der malerische Schmuck mit seiner unverkennbaren Beziehung auf die Eucharistie (s. Malerei) lassen keinen Zweifel, daß sich hier die überlebenden Besitzer der Gruft zur Feier des Abendmahls bei den Dahingeschiedenen zu versammeln pflegten. Ein nach Osten gerichteter tonnen gewölbter Gang (M) von 2 m Breite und 8 m Länge enthält an beiden Seiten zwei Reihen von je sieben Schiebergräbern und zwei solche an der Rückwand, in denen je zwei durch eine Zwischenplatte gesonderte Leichen übereinander gebettet waren. Einen vornehmeren Eindruck macht der nördliche nahezu quadratische Kreuzarm (H) des Hypogäums, in dem an drei Seiten zweistellige Arkosolgräber (I—L) in einer auch in Palästina vorkommenden flachgewölbten Nischenbildung ausgehauen waren. Malereien schmückten ihre Rückwände und ganz wie in Palmyra auch die beiden Pilaster des Eingangsbogens. Erhalten sind größtenteils jüngere, über drei Schichten von Wandbewurf ausgeführte Freskenreste, während die Katakombe weit früher nach einheitlichem Plan entstanden sein dürfte, ja nach neueren Vermutungen möglicherweise als heidnische Anlage, die in jüdischen und christlichen Gebrauch überging.

Daß der christliche Hypogäenbau Alexandrias auf die einfacheren Vorstufen der jüdischen





Abb. 18. Christliche Grabkammer in der Nekropole von Cyrene  
(nach Murdoch-Smith and Porcher, Hist. of the recent. discov. at Cyrene, 1864).

Bestattungsweise zurückgeht, wenngleich er eine vielgestaltige Entwicklung nahm, bestätigt vor allem eine benachbarte, bald nach ihrer Entdeckung (1878) zerstörte Gruft aus der Zeit der Antonine, deren Eingang eine Giebelfront mit Lotossäulen schmückte. Sie bestand aus einer Vorkammer und einem Raum von ähnlicher Einrichtung wie der Ostteil der vorerwähnten mit drei umlaufenden Gräberreihen. Die Mitte zwischen beiden hält eine durch neuere Ausgrabungen (1898) erschlossene Anlage aus dem 3. Jahrhundert bei Abu el Achem. Auch ihr fehlen die Nebenräume, doch weist sie einen Schacht auf, der zu vier kreuzförmig verteilten Grabkammern hinabsteigt; dazu an der Schmalseite ein apsidales Arkosolgrab und gegenüber eine größere, zwei Treppen aufnehmende Vorhalle mit einem Bassin am Fuße der einen. Wie aber aus jenem Grundtypus auch weit größere, dem wachsenden Gemeinssinn genügende Anlagen hervorgehen konnten, lehrt eine im 18. Jahrhundert durch Pococke aufgenommene Katakombe mit saalartigem Mittelraum und rund 400 Grabstellen. Diese waren durch sechs tiefe Gelasse, die den Saal umgaben, und ein siebentes am Ende desselben in dreifacher Reihe herumgeführt. Andererseits kann in Alexandria auch ein mächtiger hellenistischer Einfluß auf die Gestaltung christlicher Gräfte nicht ausgeblieben sein, wie schon das Eindringen der Apsis beweist. Eine solche vorbildliche Anlage, die in zwei Geschossen mehrere Säle und Kammern nebst breitem Umgang um eine kreisrunde Vorhalle vereinigt, steht uns in der vor etwa zehn Jahren entdeckten Katakombe von Kom es Schugafa vor Augen. Von einem jüngeren, unlängst beim Dorfe Harda entdeckten christlichen Hypogäum ist bisher nur eine im spitzen Winkel umbiegende Galerie, zu der ein 6 bis 7 m tiefer Schacht hinabführt,

freigelegt worden. Sie enthält über dreißig teils unter der Felswand teils im Boden ausgehöhlte Gräber mit davorliegender brunnenartiger Öffnung und weiterhin mehrere in zwei Reihen in die erstere hineingetriebene Grabstellen, rechts am Eingang aber eine kleine Grabkapelle mit Altartisch. Endlich haben die Ausgrabungen in der Menasstadt der Mareotis an der Südseite der Basilika (s. Baukunst) zur Entdeckung eines aus gewölbten Gräften und gemauerten Gängen bestehenden Koimeterions, das auch oberirdische Grabbauten besaß, geführt.

Das Gesamtbild der alexandrinischen Gräberwelt wird ergänzt durch die Formen, welche uns in christlichen Felsgräbern der Nekropole von Cyrene begegnen. Die bedeutendste, im Jahre 1828 durch Pacho entdeckte, und in den sechziger Jahren wieder aufgefundene Grabkammer (Abb. 18) zeichnet sich durch monumentale Gestaltung der Gräber aus. Diese sind in dem fast quadratischen Raum derart verteilt, daß je zwei von muschelförmigen Apsiden überwölbte Troggräber die Seitenwände und ein gleiches zwischen zwei in viereckige Nischen eingeschlossenen kleineren die Rückwand einnehmen. Rechts ist dahinter noch ein einfaches Fachgrab, neben dem gegenüberliegenden Eingang aber ein tiefer Sarkophag für mehrere Leichen ausgehauen. Griechische Kunstformen, vor allem wie in Alexandria das apsidale Arkosolium, haben hier die Oberhand gewonnen, ist doch dieses Grab inmitten heidnischer Gräfte in die mit Portiken geschmückte Bergterrasse der Nekropole eingeschnitten. Daß in dieser neben Christen und Heiden auch die in der Kaiserzeit zahlreich zugewanderten Juden nicht fehlten, geht aus dem wiederholten Vorkommen der tiefen, spaltartigen Grabstellen hervor. Einfachere Gräfte der Cyrenaika erinnern mit ihrem Vorraum und ihren umliegenden drei Gelassen an palästinensische und syrische Gräber. In einer größeren und unregelmäßiger zusammengesetzten Katakombe (Abb. 17), den sogenannten „Kirchen“, sowie in einem unvollendeten, durch das Kreuzmonogramm und (entstellte) Kreuze, Fische und Weinranken gekennzeichneten christlichen Hypogäum bei Massakhit, nimmt der Vorsaal — seine flache Decke stützen hier zwei massige Säulen —, wohl nach hellenistischem Vorbild, viel bedeutendere Abmessungen an.

Der Rückschluß, daß in Alexandria ein noch größerer Formenreichtum herrschte, ist gewiß nicht zu gewagt. Besitzt doch das koptische Hinterland, das sogar an der Mumiifizierung lange festhielt, wiederum eigenartige Grabtypen. Die ausgedehnten Koimeterien von Achmim (Panopolis), Antinoë und Esneh bestehen aus seichten Senkgräbern, deren einzigen Schmuck die aufliegenden Stelen (s. Plastik) bildeten. Eine überaus vielgestaltige Gräberstadt aber dehnt sich in der großen Oase von El Bagawat in der Libyschen Wüste einen Kilometer lang über die Talrinne und die sie umfassenden Ausläufer des Gebel Ter aus. Neben wenigen im Felsen ausgehauenen Grabkammern mit vorgebautem Portal, neben der spärlich vertretenen Rotunde und dem Oktogon, neben Sarkophagen und mancherlei Mischformen, fällt hier ein besonderer Typus von Freibauten (Abb. 19) ins Auge.

Es sind das quadratische Grabkapellen, die in straßenähnlichen Fluchten meist paarweise zusammenstehen. Ihre Bedachung bildet eine auf vier Schildbogen und Hängezwickeln ruhende Kuppel, oft überragt von den Wänden, die noch die Balkenlöcher eines verschwundenen flachen Schutzdaches aufweisen, mitunter nur durch die höhere Fassadenmauer verdeckt. Die aus Rohziegeln bestehenden Wände haben häufig das nach oben zurückweichende Profil altägyptischer Bauten mit krönender Hohlkehle. Wo sie lotrecht stehen, dient die beliebte Dekoration der Blendarkaden zur Verstärkung. Die Portale sind in eine von Pilastern oder Halbsäulen getragene Bogenstellung eingeschlossen. Kleine dreieckige Nischen über und neben den Türen waren wohl zum Aufstellen von Lampen bestimmt. Im Inneren, das hochliegende Fensterspalten erhellen, enthalten diese Kapellen gewöhnlich nur ein einziges Schachtgrab. Unter dem Einfluß der zunehmenden Heiligenverehrung sind öfters Apsiden angefügt worden und hat manchmal eine Vereinigung mehrerer Gebäude zu einem größeren Mausoleum mit tonnengewölbten Nebenräumen und ummauerten Höfen stattgefunden, so vor allem in dem größten, auf der Gabelung der beiden Höhenzüge gelegenen Bau.





Abb. 19. Christliche Nekropole von El Bagawat in Oberägypten  
(nach W. de Bock, *Mater. p. s. à l'archéol. de l'Eg. chrét.*, 1901).

Die dekorativen Formen der Architektur, der rein koptische Stil und manche Motive der erhaltenen Malereien (s. diese) verraten, daß die Totenstadt der großen Oase schon in eine vorgeschrittene Epoche hineinragt. Überreste von Grabhäusern desselben Typus sind auch in der Umgebung des Apollonklosters von Bâwit (s. Baukunst) in Oberägypten aus dem 6. Jahrhundert zutage gekommen.

Die Kenntnis der heute zerstörten alexandrinischen Hypogäen verdankt die Wissenschaft hauptsächlich den genauen Beobachtungen des griechischen Archäologen Nerutsos-Bey; außer den von Nerutsos-Bey, *L'ancienne Alexandrie*, Paris, 1888 und Leclercq bei Cabrol, a. a. O., I, 1, c. 1125–1154 gebotenen Angaben vgl. über die neuesten Entdeckungen E. Breccia, *Bull. de la Soc. archéol. d'Alexandrie*, 1911, N. S. II, 3, p. 278–288. Reichere Aufschlüsse für die Cyrenaika sind von der geplanten amerikanischen Expedition zu erwarten. Zur Oase von El Bagawat (bzw. El-Kargeh) vgl. vor allem die Forschungen von W. de Bock, *Matériaux p. s. à l'archéol. de l'Égypte chrét.* S. Petersbourg 1901 (Text von J. Smirnow).

#### Nordafrika.

Trotz der geographischen Zwischenstellung zwischen Orient und Abendland scheint im westlichen Nordafrika die Bestattungsweise nicht sehr eingreifend von Osten her beeinflusst worden zu sein. Örtliche Gewohnheiten behaupteten sich hier besonders zäh und gaben zur Entstehung von Mischformen Anlaß. Um so deutlicher geben sich gewisse Gräbertypen als Entlehnungen zu erkennen. An der Spitze stehen wieder jüdische Gräfte in der Umgebung von Karthago, die ein dem alexandrinischen ähnliches, aber einfacheres Schema zeigen: einen



größeren Raum, dessen vier Seiten von Schiebegräbern in mehreren Reihen durchsetzt sind. Was sonst bisher in der ganzen Provinz an Katakomben bekannt geworden ist, läßt sich freilich an solche Anlagen nicht anknüpfen: in Kherbet-bou-Addoufen ein zwei Meter breiter Gang von 60 Meter Länge unter einer christlichen Basilika und ein größeres elliptisches System mit einer Anzahl sich kreuzender Parallelwege in Arch-Zara, wo jedoch heidnische Grabinschriften überwiegen. Die Gräber haben hier wie dort die viereckige Gestalt der römischen loculi und waren mit Ziegeln vermauert. Dieselbe Art Fachgräber sind auch in der weitaus bedeutendsten, vor kaum zehn Jahren entdeckten nordafrikanischen Katakombe von Hadrumetum (Susa) meist in dreifacher Reihe in die Wandflächen der dreiviertel bis zwei Meter breiten Galerien eingeschnitten. Ausdehnung (ungefähr zwei Kilometer), Gräberzahl und Gestaltung dieser mehrfach verzweigten Anlage kommen den großen römischen Cömeterien so nahe wie sonst nirgends. Das Vorbild Roms scheint hier in der ganz vom lateinischen Wesen beherrschten Hafenstadt schon in vorkonstantinischer Zeit Nachahmung gefunden zu haben. Einzelne Cubicula und Doppelkammern durchsetzen wie dort das Netz und enthalten teils Arkosolgräber, teils Senkgräber und die für Nordafrika charakteristischen mosaikgeschmückten Sarkophage. Manche von ihnen weisen auch ganze Mosaikfußböden auf. Dem hellenistischen näher verwandt ist nur der Typus mehrerer Einzelkammern bei Tipasa mit ihren an drei Seiten verteilten Arkosolien. Als der eigentlich herrschende Brauch aber erscheint in Nordafrika die Bestattung in Senkgräbern innerhalb eines umfriedeten Begräbnisplatzes (area cincta), so fast ausschließlich in Thabarka, Lamta, Sfax und Cherchel, sowie in Karthago und Tipasa, wo sich außerdem Arkosolien an die Ringmauer einer kreisförmigen Hofanlage anschlossen. In der Regel wurden die Grabstellen mit Ziegeln oder Bruchsteinen ausgemauert bis zur Höhe von zwei oder drei Sargreihen. An den frei aufgestellten oder ebenfalls versenkten Steinsärgen war die Verzierung mit Mosaik beliebt, das die Deckplatte, manchmal aber auch alle Seiten überzieht. Dazwischen erhoben sich vielfach Freibauten von jeder Größe und Gestalt, selbst Basiliken, so vor allem bei Karthago (Meidfa) und auf den beiden Friedhöfen von Tipasa. Auch Kuppelbauten erreichen manchmal eine sehr beträchtliche Größe, wie z. B. das Oktogon in Ménerville. Am häufigsten aber ist der vom Orient (S. 20 ff.) über die christliche Welt verbreitete Typus kleiner Mausoleen von rechteckigem Grundriß mit Satteldach oder Gewölbe. Für alle Spielarten von Sepulkralbauten sowie für Kirchen ist die Bezeichnung „memoria“ gebräuchlich, auch für den merkwürdigen Bautypus, dessen wiederholtes Vorkommen wohl das wichtigste Problem der Gräberwelt Nordafrikas bildet.

Das sogenannte Trichorum (oder cella trichora), das sich aus drei an ein Quadrat angeschlossenen Apsiden zusammensetzt, zu denen gelegentlich an der vierten Seite ein rechtwinkliger Vorraum hinzukommt, scheint eine verschiedenartige Beurteilung zuzulassen. Angesichts der Bedeutung, welche der kreuz- und kleeblattförmige Grundriß schon früh in der kirchlichen Architektur besitzt (s. Baukunst), könnte man versucht sein, ihn aus dieser oder gar aus dem Trikonchos hellenistisch-römischer Palastanlagen abzuleiten. Dann bliebe es aber rätselhaft, wie er in weit voneinander getrennten Gebieten sepulkralen Zwecken dienstbar wurde. In Nordafrika sind selbständige kleeblattförmige Memorien in Agemuni Ubbekar (Abb. 20) und als größtes — vielleicht noch aus vorchristlicher Zeit — dasjenige in Sidi Mohammed el Gibui erhalten, ein weiteres neben der Basilika von Damus el Carita bei Karthago (s. Baukunst). Hier schließt sich außerdem an das halbkreisförmige Atrium, das von einem Cömeterium umgeben ist, in der Hauptachse noch ein zweites, größeres Trichorum an. Endlich

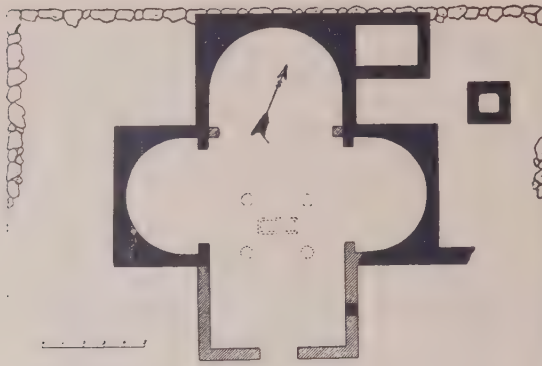


Abb. 20. Trichorum (Grundriß) in Agemuni Ubbekar (Kabylie)  
(nach Gsell, Les mon. hist. de l'Algérie II)



Abb. 21. Cella trichora (S. Sisto) in Rom  
(nach de Rossi, La Roma sotterranea III).

finden wir in Thebessa neben der Klosterbasilika einen Anbau, dessen drei Nischen von anderen Räumen umgeben und in einen rechteckigen Baukörper eingeschlossen sind (s. Baukunst). Die Entstehung des triapsidalen Bautypus ist aus den genannten Denkmälern so wenig zu erklären, wie aus den in Rom (Abb. 21) oder anderwärts nachweisbaren Beispielen. Wohl aber dürfen wir mit höchster Wahrscheinlichkeit in den alexandrinischen Hypogäen einen Grabtypus voraussetzen, in dem der Keim der cella trichora liegt: jene auch in der Nekropole von Cyrene vorkommenden apsidalen Arkosolien (Abb. 18). Ihre Vereinigung in kleeblattförmiger Anordnung läßt sich ungezwungen aus der typischen Grundrißbildung sowohl griechischer als auch jüdischer Grabkammern ableiten (S. 18 u. 22). Alle Umstände sprechen dafür, daß das Grundelement jene gemeinhellenistische Form des aus Sarkophag und Apsis bestehenden, architektonischen Einzelgrabes war, die auch in christlichen Denkmälern als solches fortlebt (S. 29). Höchstens darüber kann man im Zweifel sein, wo die Aufnahme der Exedra in den Hypogäenbau und ihre Nachbildung im gewachsenen Felsen im Anschluß an das kreuzförmige Grundschema zuerst erfolgt sei. Das letztere war schon im antiken Triklinium vorgebildet, zu dem die Vorstellungen vom Totenmahl in Beziehung standen. Aber wo auch immer der neue Grufttypus entstanden sein mag, in ihm darf man das Vorbild erblicken, das wieder, als einheitliches Ganzes in einen Freibau umgesetzt, die cella trichora ergeben mußte. Die Einstellung von Sarkophagen unter die Apsiden, wie sie z. B. in Damus el Carita nachgewiesen ist, deutet unverkennbar auf diesen Zusammenhang hin. Daß aber das Trichorum tatsächlich in Ägypten vertreten war und daß jene Entwicklung sich daselbst abgespielt hat, dafür spricht die Beliebtheit der kleeblattförmigen Chorbildung in den koptischen Kirchen (s. Baukunst). Es hieße das selbständige Kunstvermögen Nordafrikas überschätzen, wollten wir ihm diese Schöpfung und damit eine führende Rolle in der altchristlichen Sepulkralarchitektur beimessen. Was dort aus bodenwüchsigen Typen entstand, blieb auf engen Bezirk beschränkt, wie die sogenannten Djedar im Gebiet von Oran, ein Mittelding zwischen Hypogäum und Freibau, in dem sich über der aus mehreren Gängen und Kammern zusammengesetzten Gruft auf niedrigem Unterbau eine hohe Stufenpyramide erhebt.



Die systematische Durchforschung der Gräberwelt Nordafrikas ist unter der französischen Verwaltung durch A. L. Delattre, P. Gauckler, St. Gsell u. a. geführt worden; vgl. Leclercq bei Cabrol, a. a. O. I, 1, c. 676 u. II, 1, c. 2268 u. 2442. Über die jüngste bedeutende Entdeckung der Katakombe von Hadrumetum (Sousse) berichtet zusammenfassend der Leiter der Ausgrabungen F. A. Leynaud, *Les catacombes Africaines. Hadrumète-Sousse. Sousse 1911.*

### West- und Mitteleuropa, Oberitalien und Dalmatien.

Vermochten die Bestattungsformen des christlichen Orients schon in der afrikanischen Provinz die allgemeine Sitte nicht durchgreifend zu bestimmen, so herrschen ähnliche Verhältnisse auch in den westeuropäischen Mittelmeerländern und in Mitteleuropa. Von Spanien läßt sich mit einiger Sicherheit heute nur sagen, daß unterirdische Gräfte dort eine Ausnahme bilden. Auch in Gallien, am Rhein und an der Donau sowie in Oberitalien bis nach Dalmatien hat das Hypogäenwesen keine rechte Verbreitung gefunden. In diesem ganzen Umkreis gibt es nur gesonderte, im Erdreich ausgemauerte und öfters tonnengewölbte Grabkammern, in denen Sarkophage aufgestellt oder Senkgräber angelegt waren, bald inmitten der oberirdischen Friedhöfe, wie bei St. Matthias in Trier und in Monastirine bei Salona, bald unmittelbar unter oder in nächster Umgebung von Kirchen, wie die Krypta des heiligen Maximin in Salzburg und die noch im 12. Jahrhundert erweiterte des heiligen Viktor in Marseille, die in ihrem ältesten Kern Arkosolgräber enthält, — und so wohl auch die vor- und mehr Jahrhunderte entdeckten und seither verschwundenen Gräfte in Rheims und Fünfkirchen. Daß namentlich in Gallien der monolithische Sarkophag mit akroteriengeschmücktem Deckel die erste Stelle einnimmt, ist als Folgeerscheinung der langdauernden antiken Einflüsse erklärlich. Charakteristisch erscheint für die Begräbnisplätze von Arles, Vienne und ebenso auch für Trier das Übereinanderstehen von mehreren Särgen auf trennender dünner Erdschicht, also die Vorherrschaft des Senkgrabes durch Generationen. Das Aufstellen des Sarkophages zu ebener Erde war hingegen in Oberitalien gebräuchlich, dessen Begräbniswesen wir nach dem wohl erhaltenen Cömeterium von Julia Concordia bei Portogruaro aus dem 4. bis 5. Jahrhundert beurteilen können. Fast sämtliche Gräber sind hier wie in Gallien von Osten nach Westen orientiert. Daß die hellenistisch-orientalischen Typen der Memorien in jenen Gebieten im allgemeinen noch weniger vertreten sind als die Hypogäen, erklärt sich schwerlich allein durch ihre stärkere Zerstörung. Im vollen Gegensatz dazu steht dank seiner Lage Dalmatien. Das Cömeterium von Monastirine bewahrt noch in oberirdischen Mauerzügen nicht nur eine Anzahl größerer einschiffiger Mausoleen mit angefügter Apsis, sondern auch als wertvollsten Rest und als Zeugen eines unmittelbaren Einflusses des hellenistischen Orients vier von jenen exedraförmigen Freigräbern, denen wir eine so hohe Bedeutung für die Entwicklung gewisser unter- und oberirdischer Grabtypen weiter Gebiete beizumessen berechtigt sind (S. 28).

Diesseits des Adriatischen Meeres steht noch heute in Ravenna (Abb. 22 u. 23) als echt syrisches Grabhaus auf italischem Boden und als monumentalster Sepulkralbau der ganzen Küste die von Theodorich für sich und sein Geschlecht erbaute Rotunde in trefflicher Erhaltung da. Wie ihre orientalischen Vorbilder (S. 21) besteht sie aus zwei getrennten, in mörtelloser Quaderschichtung gefügten Geschossen, von denen das untere auch die kreuzförmige Anlage des Innenraumes aufweist und ein Kreuzgewölbe trägt. Die zehnsseitige Außenmauer des Untergeschosses wird durch Blendbogen, die des zurücktretenden Oberstocks durch flache Doppelnischen belebt. Über diesen aber zog sich, wie Zeichnungen des Ant. da S. Gallo erkennen lassen, als Kranzgesims und Träger eines krönenden Ziergliedes ein (wieder verschwundener) auf Konsolen vorkragender Bogenfries herum, der schwerlich eine mittelalterliche Zutat war.



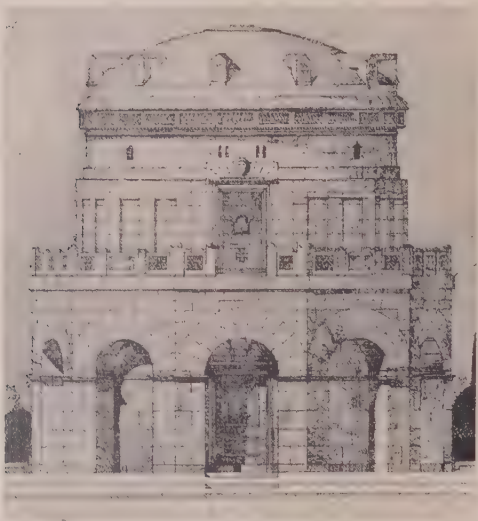


Abb. 22 und 23. Mausoleum Theodorichs d. Gr. in Ravenna (Rekonstruktion)

(22 nach J. Durm, Zeitschr. f. bild. K. 1906, 23 nach A. Haupt, Zeitschr. f. Archit. 1907).

Darüber setzt sich der Aufbau in einem zylindrischen, durch Fries und Gesims abgeschlossenen, mit spärlichen Lichtspalten ausgestatteten Baukörper fort. Auf der Ostseite tritt die tonnen- gewölbte Apsisnische hervor, während der kreisrunde, 9,20 m weite Innenraum von einem einzigen flachgeschwungenen Deckstein überwölbt wird. Die beiden Freitreppen sind erst im Jahre 1780 an den oberen Umgang angebaut worden, der ursprünglich wohl nur von einem Metallgitter (vielleicht dem später im Aachener Münster von Karl dem Großen verwendeten) umgeben war. Die zwölf Randpfeilerchen der Kuppel aber dürften als Sockel für Statuen gedacht sein, da sie die Namensinschriften von Aposteln und Evangelisten tragen. Zierglieder und Einzelformen geben sich als antike, teils verwilderte und nach germanischem Geschmack umgebildete, teils der syrischen Steintechnik eigentümliche oder doch wohlbekannte Motive zu erkennen, so vor allem die verzahnten Keilsteine der Bogen, aber auch der Bogenfries (s. Baukunst). Noch schlichter als der äußere Bau, ja fast schmucklos erscheint der Andachtsraum über der Gruft.

In der neuerdings lebhaft erörterten Streitfrage über den syrischen oder germanischen Kunstcharakter des Theodoricbaues scheint bei kritischer Berücksichtigung der tatsächlichen Voraussetzungen einerseits, der monumentalen Parallelen andererseits, die Rekonstruktion von Haupt, wenngleich nicht in den dekorativen Einzelheiten, dagegen die stilgeschichtliche Auffassung von Durm der Wahrheit am nächsten zu kommen; vgl. die Schlußartikel nebst darin enthaltenen Literaturnachweisen in der Zeitschr. f. bild. Kunst, 1908, XIX., S. 211 (J. Durm), S. 238 (A. Haupt) und S. 241 (C. Ricci).

#### Sizilien, Sardinien und Malta.

Da die einheimische Bestattungssitte für die Christen überall in erster Reihe maßgebend blieb, hat das Hypogäenwesen nirgends, Rom kaum ausgenommen, eine so ausgedehnte Anwendung gefunden, wie auf dem alten Kulturboden Siziliens, wo ein vortrefflicher Tuff und leichtbrechender Kalkstein ihm von jeher Vorschub leisteten. Grabanlagen der Urbevölkerung blieben hier noch in christlicher Zeit neben griechischen und aus dem Orient aufgenommenen neuen Typen im Gebrauch. So namentlich die merkwürdigen, vereinzelt und



Abb. 24. Grotta di Senebardo in Pallazolo (Grundriß) auf Sizilien

(nach J. Führer und V. Schultze, Die altchristl. Grabstätten Siziliens, 1907).



Abb. 25. Katakomben Abbazia (Blick aus der Vorhalle in den Hauptgang mit Baldachingravern) auf Malta

(nach E. Becker, Malta sotterranea, 1913).

gruppenweise auftretenden Glockengräber mit schachtartigem Zugang, die bis zu dreißig und noch mehr, teils im Boden ausgehobene, teils mit trennenden Ziegelplatten aufgeschichtete Leichenstellen umschließen. Es sind Familiengräber, wie zum Teil auch eine noch häufigere Art rechteckig gestalteter Grabkammern, ein Erbeil der heidnischen Antike. Die letzteren, seltener die glockenförmigen Gräfte, wurden mit Nischen- und Troggräbern ausgestattet. Das Arkosolgrab wird in christlicher Zeit in Sizilien der bevorzugte Grabtypus sogar für die Juden, wenn auch Schiebegräber nicht gänzlich fehlen. Es wird auch mit überhöhtem geteilten, mit dem Flachbogen oder mit trapezförmiger Nische (als sog. *sepolcro a mensa*) gebildet. In den Grabkammern pflegte man die Arkosolien zunächst an den Seiten in wohlgeordneten Gruppen mit Umgang und Durchgängen zusammenzulegen, wie z. B. (Abb. 24) in der Grotta di Senebardo (Palazzolo), doch entstand manchmal auch ein regelloses Gewirr, besonders wo man außerdem Sarkophage aus dem gewachsenen Felsen auch inmitten des Raumes in größerer Anzahl stehen ließ (Cava delle Porcherie). Erweiterungen durch Anfügung neuer Cubicula, weit öfter aber durch Anlegung von Stollen führten dazu, daß die alte Gruft mit ihrem Lichtschacht oder mit ausgespartem Stützpfeiler zur Vorhalle einer größeren Anlage wurde. Für das Massenbedürfnis endlich wurden die Arkosolien gewöhnlich in Reihen hintereinander angelegt, so daß mehrere Tröge von einem Tonnengewölbe überspannt werden, in die Wandungen dieser Querstollen aber sind Nischen und Fachgräber eingeschnitten.

Unterirdische Gemeindefriedhöfe sind auf Sizilien besonders in Syrakus und seinem weiteren Stadtgebiet entstanden, wo das Christentum wahrscheinlich zuerst Fuß gefaßt hatte. Sie haben mit den römischen Katakomben nur wenige, zufällige Berührungspunkte. Klingen doch auch die Grabschriften (Epitaphien) viel mehr an griechische Formeln an.





Abb. 26. Katakombe S. Giovanni in Syrakus (Grundriß): B Rotonda d' Antiochia, D Rotonda d' Adelfia, E Rotonda dei sarcophaghi  
(nach J. Führer und V. Schultze, Die altchristl. Grabstätten Siziliens, 1907).

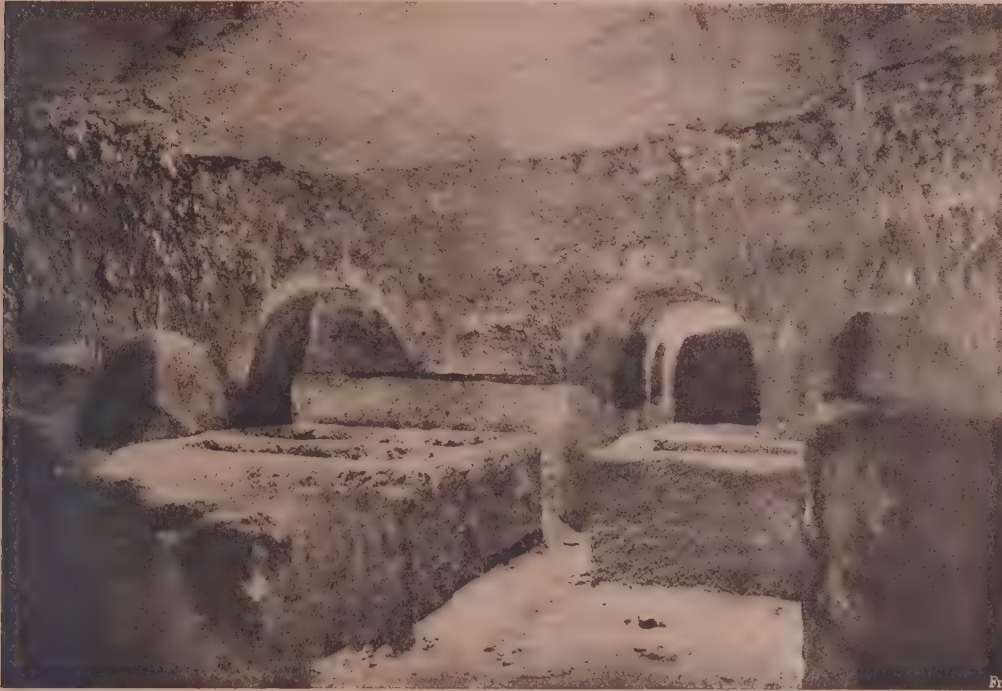


Abb. 27. Sog. Rotonda dei sarcophaghi in der Katakombe S. Giovanni in Syrakus  
(nach J. Führer, Forschungen zur Sicilia sotterranea, 1895).

Die ältere und schlichtere Anlage ist die Katakombe der Vigna Cassia, die aus zwei infolge von Verschüttung getrennten Hauptteilen besteht, von welchen der eine teilweise über dem anderen liegt. Sie besitzt eine stattliche Vorhalle, den ursprünglichen Kern des Systems, aber nur meterbreite Gänge, die für sizilische Verhältnisse als Ausnahme erscheinen. Mit ihrem östlichen, von der ersteren ausstrahlenden und wohl noch in das 3. Jahrhundert zurückreichenden Teile, der von rechteckigen und kreisrunden oder elliptischen Kammern, früheren Zisternen, die zugleich als Lichtschächte (Luminare) dienen, durchsetzt ist und das einzige Beispiel einer aus mehreren Geschossen bestehenden Anlage in Sizilien bietet, steht die kleinere Katakombe von S. Maria del Gesù im Zusammenhange. Hier wie dort herrschen weitaus die übereinander geschichteten Fachgräber vor, während in dem jüngeren, im 4. Jahrhundert entstandenen Teile der ersteren die Arkosolien stark überwiegen und zu beiden Seiten der Galerien nach der oben gekennzeichneten Anordnung reihenweise in Querstollen bisweilen wieder mit seitlichen Abzweigungen angelegt sind. Eine ähnliche Plangestaltung, der jedoch die Vorhalle fehlt, ist in der ausgedehnten Katakombe von San Giovanni (Abb. 26) zu einer Zeit, als das Christentum in Syrakus die Vorherrschaft besaß, ins Monumentale gesteigert worden. Ursprünglich in eine antike Wasserleitung hineingearbeitet, die zur Hauptgalerie erweitert ist und stellenweise die Breite von fast 5 m erreicht, wurde sie im Laufe des 4. Jahrhunderts zu einem großartigen Netz im ausgehöhlten Kalkfelsen auf- und absteigender und sich kreuzender Gänge ausgestaltet. Durchsetzt wird der Gemeindefriedhof von vornehmen Familiengrüften, Cubicula und tiefer oder höher gelegenen großen Rundsälen, die bis 8,50 m (Rotonda d'Antiochia) und 9,50 m (Rotonda d'Adelfia) Durchmesser haben. Ihre halbkugel- oder birnförmigen Kuppeln, aus deren Mitte der Lichtschacht emporsteigt, lassen diese als vergrößerte Abbilder der Glockengrüfte erscheinen, doch hängen sie wohl mit den Kuppelsälen hellenistischer Hypogäen (s. S. 24) enger zusammen. Die Anhäufung frei herausgehauener Felsarkophage hat einer anderen Rotunde (Abb. 27) den Namen gegeben. In den Seitengassen sind solche manchmal stufenförmig aufgebaut. Aus der Spätzeit sind auch einfache Senkgräber zahlreich vorhanden; spärlicher die rechteckigen Fachgräber.

Mit der typischen Anlage (s. oben) der kleineren Hypogäen (in Palazzolo, Canicattini,



Priolo, Cozzo Guardiole u. a. m.) stimmen auch die größeren (der Grotta Fragapani) bei Girgenti und Palermo (vor Porta Osunna) überein. Bei ihnen hat eine mehr hallenartige Erweiterung von der Haupthalle aus stattgefunden. Erleichtert wird ihre konstruktive Ausgestaltung vielfach und zugleich das architektonische Bild bereichert durch Verwendung des freistehenden oder an die Wand angelehnten Baldachingrabes (Abb. 24 u. 25), einer Sonderform des Arkosolium, die im letzten Grunde auf das Vorbild von Freibauten syrischen Ursprungs zurückgehen dürfte. Der letzteren bedurfte Sizilien bei seinem hochentwickelten Hypogäenbau kaum. Dagegen kamen (z. B. in Groticelli) noch unzählige Einzelgräber unter freiem Himmel (*sub divo*), und zwar vorwiegend Arkosolien an Felswänden, besonders in der Umgebung der Gräfte, und in Girgenti sogar in der Stadtmauer hinzu.

In der leider zerstörten Nekropole von Cagliari auf Sardinien waren nicht nur mehrere Einzelkammern, sondern auch die Fachgräber der Ärmeren in die Bergwand eingeschnitten. Die im Mittelalter zur Kirche umgewandelte Katakombe von Bonorva hingegen scheint in ihrer Zusammensetzung aus Sälen und kleineren, zum Teil apsidalen Gelassen nebst halbkreisförmiger Vorhalle hellenischen Einfluß zu verraten. Sichtlich macht sich ein solcher in den zahlreichen, meist aus Einzelkammern von kreuzgestaltiger Anlage zusammengewachsenen Gräften der Insel Malta geltend, in denen von der Apsis und Muschelnische mit unverkennbarer Zurichtung für die Zwecke des Totenmahles reichlicherer Gebrauch gemacht ist. Die eigenartigen fensterähnlichen Grabstellen sind jedoch eher von der punischen Bevölkerung übernommen als aus den jüdischen Schiebegräbern hervorgegangen, wie sie auch selten in doppelter Reihung vorkommen. In den ausgedehnten Katakomben S. Paolo, S. Agata, Abbazia u. a. m. finden wir die Hallen, Arkosolstollen und Baldachingräber Siziliens wieder, doch dürfte Malta diesen Formenreichtum wohl größtenteils unmittelbar vom Orient erhalten haben.

Die Lebensarbeit des allzufrüh verstorbenen J. Führer, *Forschungen zur Sicilia sotterranea*, Abhdl. d. Kgl. Bayer. Akad. d. Wiss., München 1895, ist durch V. Schultze, *Die altchristlichen Grabstätten Siziliens*, Jahrb. des K. D. archäol. Inst., Erg.-H. VII, Berlin 1907, in sichtender Zusammenfassung der Ergebnisse abgeschlossen worden. Über spätere Entdeckungen berichtet der italienische Mitarbeiter und Fortsetzer der Untersuchungen Führers P. Orsi in den *Notizie degli Scavi*, zuletzt 1909, 5, p. 346–377 (besonders für S. Giovanni u. a. m.). Die genauere Kenntnis der Gräberwelt Malts hat soeben E. Becker, *Malta Sotterranea*, Studien zur altchr. u. jüd. Sepulkralkunst, Straßburg 1913, der Forschung erschlossen und die Beziehungen dieser wichtigen Zwischenstation zu Palästina, Syrien und Alexandria festgestellt.

#### Unteritalien.

Nicht später als auf Sizilien nahm in Italien die Entstehung christlicher unterirdischer Begräbnisstätten ihren Anfang, doch mit erheblichen Unterschieden zwischen den einzelnen Landschaften. Im Süden erhielten sich die vom hellenistischen Orient aufgenommenen Elemente reiner, obwohl auch hier, besonders in Neapel, der gleiche Zug zur Erweiterung privater Grabstätten zu Gemeindefriedhöfen wirkt, wie in Rom. Die Zusammensetzung einer jüdischen Katakombe in Venosa (Apulien) aus mehreren schmalen Gängen, deren Wände vorwiegend von Arkosolien eingenommen sind, sieht der Anlage der Hypogäen von Melos auffallend ähnlich. Die Cömeterien von S. Gennaro in Neapel, in denen die Gebeine des heiligen Januarius mindestens seit dem 5. Jahrhundert bis zu ihrer gewaltsamen Überführung nach Benevent (821 n. Chr.) ruhten, sind erst in allmählichem Ausbau zum Abschluß gekommen. Durch nachträgliche Vereinigung sind ihre beiden bedeutendsten Hypogäen (Abb. 28) um jene Zeit zueinander in das Verhältnis eines ersten und zweiten Stockwerks geraten, aber auf völlig getrennte und nahezu gleichzeitige Anlage ihrer ältesten Teile deuten ihre großen Eingangssäle hin, deren Vorbauten leider dem gleichnamigen Hospitalbau zum Opfer gefallen sind.



Abb. 28. Sog. Zweite Katakombe von S. Gennaro in Neapel (Grundriß u. darunter z. T. der „ersten“)  
(nach V. Schultze, Die Katak. von S. Gennaro in Neapel, 1877).

Die Eintrittshalle der „ersten Katakombe“ erweitert sich bei trapezförmigem Grundriß nach innen bis zu einer Breite von über 10 m. Sie ist von zwei nicht viel kleineren, ursprünglich von ihr getrennten Räumen umgeben, von denen der an der rechten Seite durch Anlegung eines hinteren Gemaches als Presbyterium zur Heiligenkirche ausgestaltet worden ist. Die große Mittelhalle ist nach der den christlichen Ursprung noch kaum verratenden Malerei an der Decke (s. Malerei) zu schließen, der älteste, noch ins 1. Jahrhundert anzusetzende Teil. Als gesonderte christliche Familiengräber finden diese drei Räume ihre ungezwungene Erklärung und in heidnischen Grabstätten Campaniens ihr Vorbild. In dem prächtigen Mittelsaal waren, wahrscheinlich in frei aufgestellten Sarkophagen, die Mitglieder eines vornehmen Geschlechtes beigesetzt. Enthält er doch nur wenige arkosolartige Gräber. Diese bieten — und so auch in den Nebenkammern — das in Italien ungewöhnliche Beispiel des flachgewölbten Arkosoliums (S. 23). Die Halle erfuhr dann eine Verlängerung um etwa 8 m, aber in geringerer Breite, die später als nur 3–5 m breite, aber niedrigere Hauptgalerie gegen 90 m weit in den Felsen fortgeführt worden ist. Zugleich wurde rechts ein schmalerer Nebengang eröffnet und zwischen beiden eine Reihe von Tordurchgängen hergestellt. Der harte campanische Tuffstein erlaubte geräumige Verhältnisse. Gewöhnliche Arkosolien, manchmal wie in Sizilien in zwei Reihen übereinander ausgehauen, herrschen im Hauptgange vor. Die Fachgräber erscheinen hier als spätere notgedrungene Einschießel, während sie in der Nebengalerie, offenbar infolge des Standesunterschiedes der Bestatteten, die Regel bildeten. Wachsender Platzmangel, noch mehr aber der fortwirkende Familiensinn der Antike führte zur Anlegung von Seitengemächern an beiden Gängen, in denen mitunter die kreuzförmige Verteilung der Grabstätten vorkommt. In der Anlegung eines Netzes sich kreuzender Gänge am Ende der Hauptgalerie ist man hingegen nicht weit gediehen. In den späteren Teilen der „ersten Katakombe“ nimmt die Sorgfalt der Arbeit sichtlich ab. An der „zweiten Katakombe“ ist eine noch stärkere Umgestaltung zu bemerken. Sie ist nur teilweise über der ersten gelegen, mit der der vordere Abschnitt ihrer Vorhalle auf gleichem Niveau liegt. Fünf Stufen führen zwischen zwei mächtigen Tuffpfeilern — ursprünglich waren nur die seitlichen Durchgänge vorhanden — hinauf zu einem zweiten Saal (Abb. 29), der über 7 m im Quadrat mißt, durch einen jüngeren Lichtschacht erhellt wird und in doppelter Reihe ausschließlich Arkosolgräber aufweist. Die Deckenmalerei trägt nach Stil und Inhalt einen etwas jüngeren Charakter als in der „ersten Katakombe“ (s. Malerei). Nicht vor dem 5. Jahrhundert erfolgte die Vergrößerung des Hypogäums, indem an den zweiten Vorsaal ein tonnengewölbter, 9–12 m breiter Gang angefügt wurde. Zwei Säulenpaare und ein ungefähr auf der halben Strecke aus dem gewachsenen Stein herausgehauenes Tor dienen als Stützen der Decke und zur





Abb. 29. Vorhalle der sog. Zweiten Katakombe von S. Gennaro in Neapel (oberhalb der Treppe).

Gliederung der ganzen Flucht. Von einer im 9. Jahrhundert eingebauten Basilika sind nur noch spärliche Reste übrig. Nur unentwickelte Seitenstraßen und wenige Nebenräume, darunter das schöne „Sepolcro dei Sacerdoti“ genannte Cubiculum auf der linken Seite, begleiten die stattliche Galerie. Ihre niedrigeren letzten beiden Abschnitte tragen das Gepräge einer späteren Epoche.

Neben diesen beiden Katakomben, deren Entwicklung sich einerseits mit dem sizilischen Hallensystem berührt, andererseits mit dem jüngsten Teil der „ersten“ (s. oben) in die Richtung des römischen Systems weist, haben zwei andere in ihrer Nähe und wieder zum Teil übereinander liegende Hypogäen sowie die späten Katakomben des heiligen Gaudiosus und Severus unter der gleichnamigen Kirche nur untergeordnete Bedeutung.

Die grundlegenden Untersuchungen von V. Schultze, *Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri*, Jena 1877, wurden neuerdings fortgeführt und ergänzt durch G. A. Galante, *I nuovi scavi delle catacombe di S. Gennaro in Napoli*, Napoli 1908, u. *Rendiconti dell' Acad. di archeol. e lett. di Napoli*, 1907, p. 19—35 (über S. Severo).

### Rom und Mittelitalien.

Im Rahmen der vielgestaltigen Entwicklung des christlichen Begräbniswesens im gesamten Kulturkreis der Antike zeichnet sich die Gräberwelt Roms in ihrer Eigenart um so klarer ab. Sie bietet nicht das Bild triebartiger Entfaltung neuer Formen, deren Verbreitung nach allen Himmelsrichtungen jene Mannigfaltigkeit erklären könnte, sondern das der Beschränkung auf

wenige Typen und ihrer Vereinheitlichung nach einer früh festgestellten Regel. Es ist der wenig phantasiebegabte, dafür im technischen Können geweckte und geschulte Sinn des Römers, der darin zum Ausdruck kommt. Es ist die Kirche, deren straffe, in der engen Berührung mit der Staatsgewalt ausgebildete Organisation auch hier zu spüren ist. Vielleicht schon seit dem Ausgang des 2. Jahrhunderts, sicher aber seit Mitte des 3. war sie die eigentliche Besitzerin der Friedhöfe, deren Verwaltung den einzelnen Titularkirchen Roms unterstand. Die Grabstätten waren nicht nur durch das Gesetz geschützte religiöse Plätze, sondern sogar in Zeiten der Verfolgung, wenigstens seit Commodus, fester, vom Staate anerkannter Besitz. Die christlichen Cömeterien liegen —, und darin tritt wie schon in Sizilien die Wirkung des römischen Gesetzes hervor, — insgesamt außerhalb der Stadtmauer des Aurelian an den großen, von Rom ausgehenden Straßen, oft mitten zwischen Begräbnisplätzen der Heiden. Doch lag es in der Hand der Besitzer, Andersgläubige von ihrem Bezirk (area) auszuschließen.

Die gewaltige, auf mehr als tausend Kilometer geschätzte Ausdehnung, welche die römischen Hypogäen im Laufe der Zeit erreichten, und ihr unerschöpflicher Reichtum an Denkmälern der Malerei, Plastik, Kleinkunst und Epigraphik haben die Vorstellungen von der zentralen Bedeutung der römischen Katakomben für die allgemeine altchristliche Kunstentwicklung fast bis zum heutigen Tage übermäßig beeinflußt. Es erscheint daher begreiflich, wenn sich die christliche Archäologie nur langsam aus dem Banne der Anschauung zu befreien vermag, daß hier der Mittelpunkt der frühchristlichen Stilbildung zu suchen sei. Sind doch kaum zwei Menschenalter seit dem Beginn der eigentlichen Entdeckungsarbeit auf dem Felde der römischen Katakombenforschung verflossen. Weit zurück liegen freilich die ersten, nur durch ein halbes Jahrtausend von der Zeit der völligen Aufgabe der Cömeterien getrennten Funde.

Die Bestattung in den Katakomben nahm seit dem Siege des Christentums in Rom einen veränderten Charakter an. Der immer mehr um sich greifende Märtyrerkult verlieh den unterirdischen Cömeterien eine neue Anziehungskraft. Der Wunsch, in nächster Nähe eines Heiligen zu ruhen, führte manche Beschädigung älterer Gräfte herbei. Andererseits sah sich das 4. Jahrhundert auch zu erhaltender Arbeit veranlaßt, wie sie Papst Damasus der Papstgruft von S. Callisto und zahlreichen anderen Märtyrergräbern angedeihen ließ. Als endlich seit der Verheerung durch Alarich im Jahre 410 die frühere Sitte gänzlich gegen die Bestattung unter freiem Himmel zurücktrat, erhielt sich doch die Gewohnheit, die Gedenktage der Blutzengen an ihren Gräbern zu begehen, ja diese wurden Wallfahrtsstätten der abendländischen Christenheit. Erst nach wiederholter Beraubung der Gräber in den Kriegsstürmen der Zeit kam es im 8. bis 9. Jahrhundert zu einer allgemeinen Überführung der Reliquien in die Kirchen. Sie hatte die Verödung der Katakomben zur Folge, doch wurden die beiden Hypogäen von S. Pancrazio und S. Sebastiano (ad Catacumbas) noch im 14. Jahrhundert besucht. Der Beiname des letzteren, der sich anscheinend auf seine Lage in der Niederung bezieht, ist erst für uns zur allgemeinen Bezeichnung der christlichen Gräfte geworden. Die von den Rompilgern verfaßten kurzen Itinerare (von Einsiedeln, Salzburg u. a.) aber wurden auch die Wegweiser der modernen Forschung.

In der Renaissance hat der Wissensdurst zuerst Humanisten wie Pomponius Laetus zur Durchwanderung einzelner Cömeterien, so z. B. der Katakombe des Prätexat, getrieben. Den Anstoß zu ihrer systematischen Erforschung aber gab die Entdeckung einer Gruft mit reichen Malereien an der Via Salaria im Jahre 1578, und in Antonio Bosio erstand der Katakombenarchäologie ein Bahnbrecher, dessen methodische Forschungsweise erst das 19. Jahrhundert wieder aufgenommen hat. Die Ergebnisse von Bosios 1632 (erst drei Jahre nach seinem Tode) herausgegebener *Roma Sotterranea* wurde von den Kompilatoren und Reliquien-



suchen der Folgezeit (Bottari, Boldetti, Aringhi u. a.) nur durch wenige zuverlässige Beobachtungen bereichert. Die systematische Inventarisierung der Funde begründeten zuerst die Konservatoren Settele und Marchi in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hatte schon Bosio die Kalendarien und Martyrologien für die topographische Untersuchung zu verwerten gesucht, so fanden Marchi und sein genialer Schüler Giambattista de Rossi († 1894) den sicheren Leitfaden für das Labyrinth der Hypogäen in jenen mittelalterlichen Itineraren. Ihm gelang es, die Zahl der durch historische Namen gekennzeichneten Gräfte von 3 auf etwa 15 zu vermehren. Neben dem großangelegten, aber unvollendeten Werk von de Rossi, *La Roma Sotterranea*, T. I—III, Roma 1864, 1867 u. 1877, wurden die Ergebnisse der ersten Jahrzehnte römischer Katakombenforschung zusammengefaßt von F. X. Kraus, *Roma Sotterranea*, 1872 (2. Aufl. 1879) und V. Schultze, *Die Katakomben, Die altchristl. Grabstätten*, Leipzig 1882. Nach de Rossis Tode traten vor allem seine Schüler O. Marucchi und J. Wilpert an die Spitze der besonders im neuen Jahrhundert mit wachsender Energie betriebenen Untersuchungen; vgl. die Ergebnisse ihrer mehrfach auseinandergehenden Forschungen bei O. Marucchi, *Gli Elementi dell' archeol. crist. II., Guida delle Cat. rom.*, 1900, sowie seine Berichte in den *Not. degli Scavi* (*Accad. d. Lincei*) und J. Wilpert, *Beitr. z. christl. Archäologie*, *Röm. Quartalschr.* 1894, 1900, 1905 ff., sowie *Ergänzungshefte zu de Rossis Roma Sotterranea* (seit 1909), im allgemeinen aber den letzten Gesamtüberblick von Leclercq bei Cabrol, *a. a. O.* II., 1, c. 2376—2450, sowie besonders für die u. a. jüdischen Gräfte N. Müller, *a. a. O.*, S. 864 und *Die jüdische Katakomba am Monteverde zu Rom*, Leipzig 1912. Die kritische Durchforschung und Erklärung der Itinerare u. a. Quellen ist mit Erfolg wieder aufgenommen worden von G. Schneider, *N. Bull. di a. c.*, 1909, p. 59; 1910, p. 17. In die von M. Stefano de Rossi, dem Bruder Giambattistas, begründete Methode der technischen Untersuchung hat G. Bonavenia, *N. Bull. di a. c.*, 1908, p. 205—223, durch Feststellung des Einheitsmaßes, nach dem die Anlage der Galerien erfolgte, ein neues wichtiges Kriterium eingeführt.

Das System, nach dem die Katakomben schon im 2. Jahrhundert angelegt wurden, trägt den Stempel des engen Zusammenschlusses, aber auch des an schlichte Würde gewöhnten Sinnes der römischen Gemeinde. Das Massenbedürfnis forderte Beschränkung auf das Notwendige. Weitaus überwiegen die einfachen viereckigen Fachgräber (*loculi*) mit der in jüngerer Zeit beliebten Abschrägung nach dem Fußende. Sie sind jedoch nicht eigene Erfindung, vielmehr schon im Orient gebräuchlich (s. S. 22). Wie hier so bezeichnet freilich auch der entsprechende griechische Ausdruck (*τόπος*), in Alexandria und anderwärts inschriftlich belegt, jede Art Grabstelle. Bei Anwendung der kunstvolleren Grabform der Arkosolien ging man in Rom nie über das Doppelgrab hinaus. Der römische Totengräber (*fossor*) mußte schnell arbeiten, er vermied daher den tiefer liegenden harten Tuff (*tufo litoide*). Und da die Gräber durchgehends in mehreren Reihen übereinander angelegt wurden, so scheute man im weichen Stein (*tufo granulare*) und in der Puzzolanerde tiefe Unterhöhlung. Deshalb wurden die *Loculi* im Gegensatz zu den jüdischen Schiebegräbern in der Flächenrichtung in die Wand eingeschnitten. Sie wurden wie jene durch eine Steinplatte geschlossen, welche den Namen des Verstorbenen mit einfachem Segenswunsch, später meist auch die Darstellung eines christlichen Symbols trägt, — seltener wurden sie vermauert. Da viel Wandfläche gebraucht wurde, so mußte die Breite der Gänge möglichst beschränkt werden; nur ausnahmsweise beträgt sie mehr als 80 Zentimeter. Die römische Feldmessenkunst führte zur Anlage nach Hauptachsen. So entstand jenes, die römischen Katakomben kennzeichnende Netz paralleler Gänge (*cryptae*), die einander meist im rechten Winkel schneiden. Die völlige Gleichheit im Tode wurde freilich auch in Rom nicht erreicht. Den Galerien schließen sich seitlich in gewissen Abständen Kammern (*Cubicula*) an, sie durchsetzen auch deren Flucht oder bilden die Kreuzungsstellen. Manchmal findet eine Vereinigung zweier, selten mehrerer Kammern statt. Ihr Raumgehalt ist mit wenigen Ausnahmen ein sehr bescheidener. An Stelle der flachen oder schwach gewölbten Decke, die sich oft in einen Lichtschacht (*Luminare*) öffnet, kommt das Kreuzgewölbe vor, und Ecksäulen vervollständigen mitunter die Scheinarchitektur. Die

älteren Cubicula sind meist Familiengräber, die jüngeren Märtyrergrüfte. Daher überwiegt in den Kammern das Arkosolium, wobei höchstens auf jede Wand ein Grab entfällt. Eine trapezförmige Nische statt des Bogens zeigt eine auch in Sizilien vertretene Abart (*sepolcro a mensa*). War der Raum erschöpft, und konnte die Sohle einer Katakombe wegen Gefahr des Einsturzes nicht mehr niedriger gelegt werden, was wiederholt nach festem Maßstab (von zirka 1,70 m) zu geschehen pflegte — bisweilen auch umgekehrt eine Erhöhung der Gänge —, so schritt man zur Aushebung eines tiefer gelegenen zweiten und dritten, ja selbst eines vierten und fünften Geschosses.

Erst bei näherer Betrachtung fallen in den ältesten Cömeterien Besonderheiten ins Auge, die über ihre allmähliche Entstehung einigen Aufschluß geben. Daß sich auch in Rom in der Bestattungssitte der christlichen Gemeinde jüdischer Gebrauch fortpflanzte, wird durch das Vorhandensein von fünf jüdischen Katakomben bestätigt. Die größte der Vigna Randanini an der Via Appia und die Hypogäen an der Via Labicana aus dem 2. und 3. Jahrhundert zeigen freilich, von der anscheinend allen gemeinsamen offenen Vorhalle (S. 18) abgesehen, eine den christlichen Cömeterien nicht unähnliche Anlage, wenngleich die erstere geräumigere Kammern und in mehreren Galerien auch Schiebegräber enthält. Die älteste Katakombe an der Via Portuense aber hat eine vielgestaltige, wohl noch von palästinischen Grüften beeinflusste Zusammensetzung aus grottenartigen Räumen mit tiefen Gelassen im vorderen und einzelnen Grabkammern und Galerien in den entlegenen Teilen. Ungewöhnlich sind auch die neben den Fachgräbern vorherrschenden Senkgräber und die vom Boden mitunter bis an die Decke aufgemauerten sarkophagartigen Grabstellen. Andererseits beweisen griechische Grabschriften, stattliche Arkosolien in zwei Kammern der Vigna Randanini (Abb. 8) und die noch bedeutungsvolleren von Apsiden überwölbten Troggräber (S. 19) des Hypogäums an der Via Labicana, daß die römischen Juden zugleich als Träger hellenistischen Einflusses anzusehen sind. Und mehrfach begegnen uns die Spuren jüdischer und griechischer Begräbnisformen auch in den christlichen Katakomben.

Daß aber diese auch in Rom nicht unmittelbar aus jüdischen Grüften, sondern vorzugsweise aus einheimischen Grabkammern hervorwuchsen, läßt die Betrachtung der ältesten Cömeterien nicht verkennen. An der Spitze steht die an der Via Salaria gelegene Katakombe, als deren Gründerin die Überlieferung Priscilla, die Mutter des Senators Pudens, nennt, der die Apostel Petrus und Paulus beherbergt haben soll. Hier befanden sich die Gräber seiner Töchter Praxedis und Pudenciana, der Titularheiligen der gleichnamigen Basiliken, und vielleicht auch die seiner im Römerbrief (XVI, 3—5) genannten Freigelassenen. Sicher ist der älteste Teil der Anlage (Abb. 30) gleich nach dem Tode des unter Kaiser Domitian wegen Religionsfrevels hingerichteten Consuls Acilius Glabrio (91 n. Chr.) auf dessen Landgut entstanden.

In der Familiengruft, einem im rechten Winkel umbiegenden Gang (D) und fast zerstörten Nebengemach (O), zu dem er leitet, befanden sich die Särge mehrerer Glieder des Geschlechts der Acilier und am Gangende, wo die schon im 4. Jahrhundert gesperrte alte Treppe zum Cömeterium hinabführt, ein Arkosolium mit der symbolischen Darstellung von Pfauen. Das am anderen Ende befindliche Hauptgemach (M), der größte Raum der römischen Katakomben, ist anscheinend erst am Anfang desselben aus einem schon im 2. Jahrhundert als Gruft benutzten Nymphaeum umgebaut worden. Es enthielt ringsum in Wandnischen aufgestellte Sarkophage und in einem Arkosolium höchst wahrscheinlich die Grabstätte eines Märtyrers, wenngleich schwerlich des Papstes Marcellinus († 305 n. Chr.), die wohl mit besserem Recht in einer durch spätere Galerien angeschlossenen Doppelkammer (CR) vermutet wird. War doch schon um die Wende des 1. Jahrhunderts, wie die kurzen, noch nicht eingeritzten, sondern mit roter Farbe aufgemalten Epitaphien dartun, hinter der Familiengruft ein Hypogaeum für Glaubensgenossen in die Windungen alter Sandgruben eingebaut worden. Eine breitere Galerie zweigt sich rechts ab, zwei engere





Abb. 30. Die Aciliergruft (Grundriß) mit anschließenden Teilen der Priscilla-Katakombe (nach N. Bull. di a. c., 1907).

führen links in die Tiefe. Cubicula, die teils einzeln, teils gruppenweise anliegen, darunter die berühmte „Cripa della Madonna“, weisen noch Malereien aus dem 2. Jahrhundert auf. Weiterhin folgen solche des 3. und zuletzt des 4. Jahrhunderts. Auch an der Ostseite der Aciliergruft haben bedeutungsvolle Erweiterungen stattgefunden. Ein schmaler Gang verbindet den größeren Flur mit Galerien, die ein unterirdisches, durch eine später überbaute lange Treppe (S) zugängliches Baptisterium

umgeben. Wahrscheinlich war diese Stätte durch eine feierliche Tradition geweiht, denn dicht hinter der Apsis der zerstörten Basilika von S. Silvestro, aus der man in die durch die Itinerare hier beglaubigte dritte und jüngste der Papstgrüfte hinabstieg, befand sich ein oberirdischer Taufbrunnen des 4. Jahrhunderts. Darauf gründet sich die neuere Vermutung, daß hier und nicht bei S. Agnese das „Coemeterium Ostrianum“ zu suchen sei, wo Petrus getauft und seinen Sitz gehabt haben soll. Dicht hinter dem großen Cubiculum (M) und auch mit dem übrigen Cömetrium einst unmittelbar verbunden, stößt der am längsten bekannte, stattlichste, spätestens im 2. Jahr-

hundert entstandene Bezirk der Priscilla-Katakombe an, ein breiter, mit fünf Kreuzgewölben eingedeckter Saal, auf den sich zu beiden Seiten Nischen und geräumige Cubicula öffnen. Unter ihnen ist die nächstgelegene, schon von den Fossoren „griechische Kapelle“ genannte Doppelkammer (Abb. 31 u. 53), ausgezeichnet durch schöne Architektur, feines Stuckornament und Inkrustation nachahmende Bemalung und durch ihren Bildschmuck von frühem Stil und bedeutsamem Inhalt (s. Malerei). Ihr Hauptgemach hat — und das gab offenbar den Anlaß für diese Benennung (s. S. 28) — an drei Seiten Apsiden zur Aufnahme von Sarkophagen, während im Vorraum Wandbänke jederseits ein Doppelgrab enthielten. Im gegenüberliegenden Cubiculum schloß sich an eine alte Treppe ein Abstieg ins Untergeschoß der Katakombe an, am Ende der Galerie aber liegen (neben dem heutigen Eingang) zwei wiederum durch apsidalen Abschluß und durch kreuzförmig verteilte Nischen bemerkenswerte Kapellen. — Die genauere Kenntnis der seit dem 16. Jahrhundert zugänglichen, durch de Rossi 1863 erschlossenen Katakombe ist den 1887, sowie seit 1901 geführten jüngsten Grabungen zu verdanken, über die O. Marucchi, N. Bull. di archeol. crist., 1908, XIV., p. 5—125, abschließend berichtet. Abweichend von ihm und anscheinend richtiger wird das Cubiculum clarum von J. Wilpert, Röm. Quartalschr., 1908, XXII., S. 91—102, in der besagten Doppelkammer erkannt; zur Cap. Greca vgl. auch seine Fractio Panis, Freiburg 1895 und La Capella greca, 1896.

Das tiefere Geschoß der Priscilla-Katakombe ist im Gegensatz zur unregelmäßigen Gestaltung des oberen nach fast schematischem Plan durch eine noch im 2. Jahrhundert vorgenommene Erweiterung, bestehend aus einer von Querstollen gekreuzten Hauptgalerie, geschaffen worden, wenngleich es anscheinend anfangs mehrere eigene Zugänge hatte. Da der bedeutendste die hinter S. Silvestro aufsteigende Treppe war, so ist hier mit Wahrscheinlichkeit das „Ostrianum“ zu vermuten.

Ungefähr der gleichen Zeit wie die Priscilla-Katakombe verdankt das größte römische Cömeterium seinen Ursprung, den Namen aber — er ist durch zwei Inschriften, die von Schenkungen eines Begräbnisplatzes an Freigelassene sprechen, verbürgt — Flavia Domitilla, einer Anverwandten des herrschenden Kaiserhauses, wahrscheinlich der unter Domitian wegen Religionsverbrechens verbannten Nichte des Consuls Flavius Clemens (95 n. Chr.). Zugleich bestätigt dieses frühchristliche Denkmal in manchem Zuge die wohlbezeugte Hinneigung anderer Familienglieder zum jüdischen Glauben.



Abb. 31. Hauptkammer der sog. „Capella greca“ in der Priscilla-Katakombe  
(nach J. Wilpert, *Fractio Panis*, 1895).



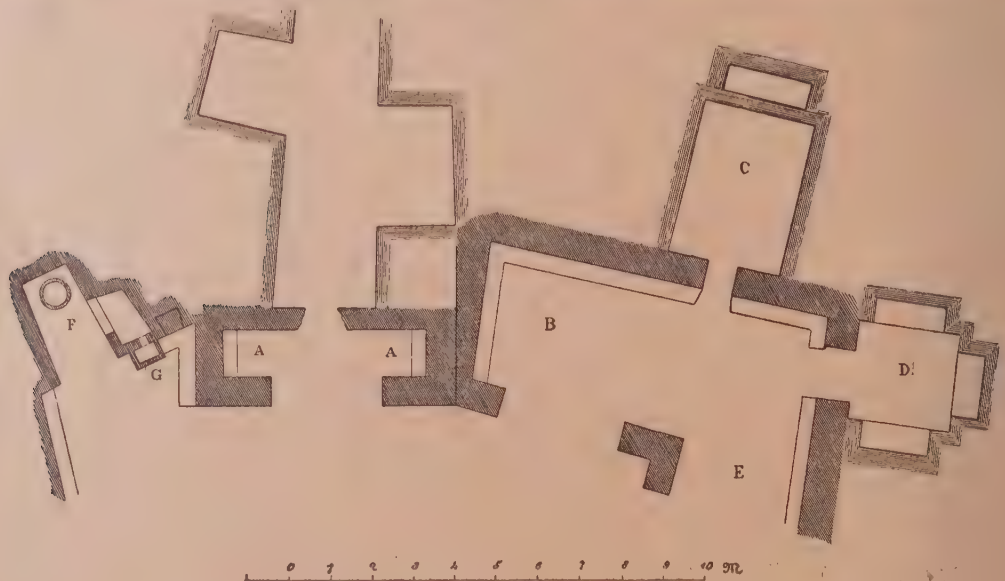


Abb. 32. Das Vestibulum der Flavier vor der Domitilla-Katakombe  
(nach Bull. di archeol. crist., 1865).

Der Grabstätte eines erlauchten Geschlechtes würdig erscheint der älteste Teil, das sog. „Vestibulum der Flavier“ (Abb. 32). Seine Lage an offener Straße (Via Ardeatina) weist darauf hin, daß es auch während der Christenverfolgungen unbestrittener Privatbesitz geblieben ist. Doch entstammt von der in bester römischer Ziegeltechnik ausgeführten Außenarchitektur nur der eigentliche Portalvorbau dem 1. Jahrhundert. Erst im 2. und 3. wurden, antikem Brauch entsprechend, zu beiden Seiten Räume für die Grabpflege (custodia

monumenti) angelegt, rechts drei, teils gewölbte, teils im Felsen ausgehauene Kammern, die mittlere und größte mit einer Bank, welche nach Art eines Triclinium an den Wänden entlang läuft, links eine kleine mit Brunnen. Die Malereien der erhaltenen beiden Cubicula und vollends der großen Galerie (Abb. 41) wahren noch reinste antike Tradition. Wie in der Gruft der Acilier, waren in diesem breiten Flur ursprünglich nur Sarkophage in vier tiefen Wandnischen aufgestellt. Am Ende zweigen zweimal enge Seitenwege ab, und am ersten links liegt ein kleines Cubiculum mit arkosolartigem jüdischen Bankgrab. In die südwärts angrenzende Region desselben (zweiten) Geschosses mit der Gruft der beiden Märtyrer Nereus und Achilleus — die Tradition sieht in ihnen Prätorianer aus dem Gefolge der Domitilla — sind im 4. Jahrhundert neue Galerien und Cubicula (des Fossors Diogenes u. a. m.) eingeschoben worden, und gegen Ende desselben wurde über dem Märtyrergrabe eine Basilika erbaut. Weiterhin schließt sich die Region der Aurelier an, in der die Epitaphinschriften mehrerer uneröffneter Gräber Nachkommen der ersten Besitzer des Cömeteriums vermuten lassen. Vielleicht das älteste Cubiculum der Domitilla-Katakomben liegt am Fuße einer Treppe beim großen Lichtschacht. Die ausgedehnten Regionen des Obergeschosses hingegen rühren nach dem Zeugnis der Malereien, so z. B. der Regione della Madonna, größtenteils aus dem 3. Jahrhundert her, wenn sie auch einzelne weit ältere Kammern einschließen. Eine ganze Region ist nach der durch eine edle antike Dekoration (S. 53) vom Anfang des 2. Jahrhunderts ausgezeichneten Gruft des Ampliatius (Abb. 40), — vielleicht des Anhängers Pauli (Römer, XVI, 8), benannt. Zuerst nur zur Aufstellung von Sarkophagen bestimmt, enthält sie zwei später eingebrochene Arkosolien und Loculi. So tritt klar zutage, daß dieser gewaltigste römische Friedhof, der sich bei verhältnismäßig beschränktem Umfang in vier Geschossen aufbaut, erst allmählich aus mehreren getrennten Grabstätten zusammengewachsen ist. — Trotz wiederholter Ausgrabungen in den Jahren 1852, 1864, 1865, 1872 und 1897 stellt seine Entstehungsgeschichte und sein System der Forschung noch immer wichtige Aufgaben. Zugleich wird eine umfassende Neuaufnahme der ganzen Katakomben durchgeführt; vgl. O. Marucchi, *Monum. del Cimitero di Domitilla*, Roma 1909; Roma Sott. crist., N. Ser., T. I, fasc. 1 und N. Bull. di a. c., 1911, p. 101–106.

An Umfang und geschichtlicher Bedeutung kommt den schon betrachteten die Katakomben des heiligen Calixtus gleich, dem von seinem Vorgänger Zephyrinus die Aufsicht über dieselbe anvertraut war und der als Sixtus II. († 222) zuerst seine Ruhestätte in der von ihm hier angelegten zweiten Papstgruft erhielt. Vielleicht hatte sich damals schon die Vereinigung mehrerer, ursprünglich selbständiger Hypogäen zu diesem, zwischen Via Appia und Ardeatina gelegenen Cömeterium (Abb. 33) vollzogen. Später wurden ihm in verschiedenen Richtungen neue Regionen angegliedert. Stellenweise liegen die Galerien in fünf Geschossen übereinander, — das Hauptnetz aber entfaltet sich im zweiten.

Der älteste Teil sind die „Krypten der heiligen Lucina“ (Abb. 33, I, 2), die von Papst Damasus erweitert und mit einer monumentalen Treppe versehen wurden. Diese Cubicula mit ihren viel umstrittenen Malereien aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts sind wieder nur ein Teil eines christlichen Erbbegräbnisses, und zwar nach Epitaphien in der zugehörigen Galerie zu schließen, der Gens Pomponia, von deren Grabmonument sich noch Trümmer am Eingang erheben. An sie schloß sich dann die von de Rossi zuerst (1849) entdeckte Gruft (I, 3) des Papstes Cornelius (251–253) an, zu deren malerischem Schmuck freilich eine spätere Zeit mit den im strengen byzantinischen Schema gehaltenen Porträtgestalten (s. kirchliche Malerei) ihren Anteil beigesteuert hat. Von da gelangt man durch die Ausläufer eines Arenariums zu den Quattro Pilastrini (II, 1), wo mehrere Regionen zusammentreffen, und durch weitere Gänge in den eigentlichen, im Süden gelegenen Mittelpunkt der Katakomben mit der großen Papstgruft von S. Callisto (III, 4). Diese war vom oberirdischen Cömeterium, wo sich die heute dem heiligen Sixtus (Calixtus) geweihte Cella trichora (V, 1) — vielmehr wahrscheinlich die Grabkapelle des Zephyrinus und eines später darin beigesetzten Märtyrers Tarsicius — erhebt (Abb. 21), unmittelbar zugänglich. Die hier ruhenden Päpste nennt eine von Papst Damasus, der die Gräber vom Kalligraphen Philocalus mit neuen Inschriften versehen ließ, verfaßte Inschrift „eine Ehrenwache des Altars Christi“. Trümmer des letzteren und der davor errichteten Säulenstellung und Schranke ergaben eine völlig sichere Rekonstruktion (Abb. 34 u. 35). Die ursprüngliche Anlage war in ein älteres privates Hypogäum eingefügt worden, von dem das anstoßende Cubiculum der heiligen Cäcilia (III, 5) herrührt. Auch dieses ist vergrößert und noch im 5. Jahrhundert mit ihrem Bilde geschmückt worden (Abb. 36), obgleich die Märtyrerin selbst in der Prätextat-katakomben ruhte. Zuvor aber waren in seinem Boden zahlreiche Gräber, darunter auch das neuerdings entdeckte des Papstes Pontianus, angelegt worden. Teils noch dem 3., teils dem 4. Jahrhundert entstammen die in nord-





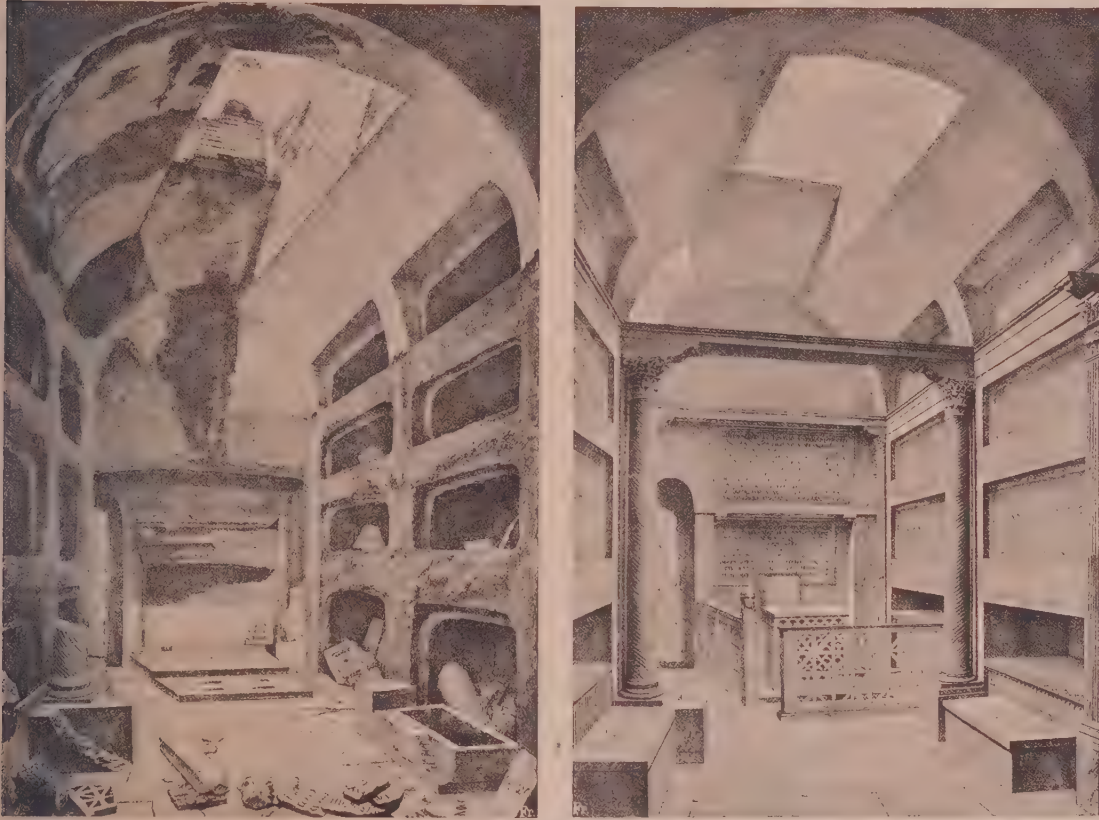


Abb. 34 und Abb. 35. Papstgruft der Calixtus-Katakombe (Erhaltungszustand und Rekonstruktion)  
(nach de Rossi, *La Roma Sotterranea* II).

westlicher Richtung anstoßenden Galerien und Grabkammern, vor allem (in der Regione rettangolare) die ihres Freskenschmuckes (Abb. 44) wegen berühmten fünf Sakramentskapellen (V), die Gräfte der Päpste Eusebius (VI, 1) und Gajus, die Cubicula der Jahreszeiten, der fünf Heiligen u. a. m. Die sich im Westen ausdehnende Region hat ihren Namen von der fälschlich nach der heiligen Soteris benannten darüber gelegenen Cella trichora (VIII, 1) erhalten. Mit größerer Wahrscheinlichkeit wird die letztere neuerdings für die Grabstätte des Märtyrerpaares Marcus und Marcellianus gehalten. Die nördliche Fortsetzung des Cömeteriums endlich bildet die von Liberius, dem Vorgänger des Damasus, hinzugefügte Region (IX). Noch weiter gegen Norden aber wurden vor zehn Jahren zwei Grabkammern entdeckt, von denen die kleinere sich durch Inschriftenfunde allem Anschein nach als die Ruhestätte der Mutter und Schwester des Damasus erwiesen hat. Dem widerspricht zwar die Angabe des Liber Pontificalis, daß der Papst sich selbst und den Seinen die Grabstätte in einer Basilika bereitet hatte, doch könnte diese über jener Krypta gelegen oder auch eine Übertragung der Gebeine dorthin stattgefunden haben, wenngleich die sog. Cella des Sixtus (s. oben) schwerlich mit Recht auf sie bezogen wurde.

Zweifelhaft bleibt es, ob das im Nordwesten angrenzende Cömeterium des Marcus und der Balbina noch mit dem System von S. Callisto zusammenhängt. Außer Zusammenhang mit ihm standen, wenigstens ursprünglich, die Katakomben des heiligen Sebastian mit der sog. Platonía, die erst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts entstanden ist, während sie nach der Tradition zur Zeit von Valerians Verfolgung (258 n. Chr.) die Gebeine der Apostelfürsten bewahrt haben soll. In der Folge bildeten sich zwei Gruppen von Galerien, bei der Kirche,





Abb. 36. Cubiculum der heiligen Cäcilia in der Calixtus-Katakombe  
(nach de Rossi, *La Roma Sotterranea* II).

neben der neuerdings ein Cubiculum mit Apsis freigelegt wurde, die eine und bei dem einst von stattlichen Mausoleen bestandenen oberirdischen Cömeterium (delle sette chiese) die andere.

Mit der Entdeckung der Gruft des Papstes Cornelius durch de Rossi 1849 und den 1851–1854 von ihm geleiteten Ausgrabungen des Cömeteriums von S. Callisto hat die monumentale Katakombenforschung eingesetzt. Aber selbst in diesem bestbekannten Netz haben besonders die Untersuchungen des letzten Jahrzehnts neue Tatsachen und neue Streitfragen ergeben; vgl. zuletzt P. Scaglia, *I Catacombi di S. Callisto*, Roma 1909, und zusammenfassend H. Leclercq bei Cabrol, a. a. O., II., 1, c. 1664–1754. Die Entdeckung der o. a. beiden Grabkammern und die Ansetzung der Gräber des Damasus und der oben genannten Märtyrerpaare rief eine lebhafte Erörterung hervor zwischen Wilpert, *N. Bull. di archeol. crist.*, 1903, p. 43; *Röm. Quartalschr.* 1903, S. 124; Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Kat. des hl. Kallistus, Freiburg i. B. 1909, I. Erg.-H. zu de Rossis R. Sott. und O. Marucchi, *N. Bull. di a. c.*, 1903, p. 59; 1905, p. 192; 1908, p. 157; 1909, p. 221; 1910, p. 184–224 und R. Sott., *N. Ser.*, I., 1, p. 42; in diese griffen Scaglia, *I cimiteri dei S. S. Marco e Marcelliano e di P. Damaso*, Roma 1910, u. a. ein; vgl. dazu die besonnene Auseinandersetzung von E. R. Barker, *The Journal of Roman Studies*, 1911, I., 1, p. 107–127. Die wahre Lage von S. Soteris stellte fest Wittig, *Röm. Quartalschr.* 1905, S. 50. Über die neuen Ausgrabungen bei der Platonía berichtet Colagrossi, *N. Bull. di a. c.*, 1909, XV., p. 51–61; vgl. auch Leclercq bei Cabrol, a. a. O., II., 1, c. 2486–2512. Daß sich dort nicht das Grab, sondern das Haus (bzw. Absteigequartier) des Petrus oder gar beider Apostelfürsten befunden habe, bleibt theologische Hypothese; vgl. Wilpert und A. de Waal, *Röm. Quartalschr.* 1912, S. 117 ff. u. 122 ff. Das anscheinend unvollständige Graffito DOMVS PETRI/P (au-lique?) aus dem 5. Jahrh. beweist höchstens, daß die Damasianische Inschriftsolche Legendenbildung hervorgerufen hatte, vielleicht weil daselbst (seit Zephyrinus) der päpstliche Verwaltungssitz war und der frühere vergessen.



Abb. 37. Plan der Agnes-Katakombe, I älteste Region, II–IV jüngere Regionen  
(nach Armellini, *Il Cimitero di S. Agnese*, 1880).

Im Cömeterium des heiligen Praetextatus, jenseits der Via Appia, das auffälligerweise mit einem Hypogäum heidnischer Sabaziosverehrer zusammenhängt, bezeugt die durch stattliche Backsteinarchitektur im Stil der Antoninenzeit und ihre schönen Fresken (Abb. 39) ausgezeichnete Gruft (Crypta quadrata) des heiligen Januarius († 162 n. Chr.), daß die Herstellung wenigstens des Hauptstranges (Spelunca magna) mit seinen historischen Gräbern noch in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts fällt. Ebenso alt ist eine andere, durch zwei Treppen mit einem Obergeschoß in Verbindung stehende Region von sehr regelmäßiger Plangestaltung nach dem Zeugnis der Malereien in der sog. Passionskrypta (s. Malerei).

Der Ursprung der Katakombe der heiligen Agnes (Abb. 37) an der Via Nomentana, die besonders im 4. Jahrhundert eine starke Anziehungskraft geübt und die Gründung der gleichnamigen Basilika veranlaßt hat, liegt weit hinter der Beisetzung der Märtyrerin der Valerianischen Christenverfolgung zurück. Eine an der Nordseite der späteren Kirche noch teilweise erhaltene Privatgruft (der Gens Clodia) aus dem 2. Jahrhundert weist inmitten enger Gänge eine Kammer von jüdischem Typus auf. Sie wurde im 3. Jahrhundert erweitert durch Galerien, die das Heiligengrab umgaben und mit diesem im 6. Jahrhundert dem Neubau der Basilika größtenteils



weichen mußten. Erhalten blieben eine südlich gelegene und die im Westen an diese sowie die sich an die Apsis anschließenden Regionen des 4. Jahrhunderts, die sich in südöstlicher Richtung unter der Via Nomentana fortsetzen, mit weiträumigen Cubicula. Von dieser Katakombe wird das früher irrtümlich als das „Ostrianum“ geltende „größere Cömeterium“ (Cimitero maggiore) nur durch ein altes Arenarium geschieden. Es birgt die Gruft der heiligen Ementia: ein von der Galerie durchschnittenen Doppelcubiculum mit Arkosolgrab, Cathedra und einem als Lampenträger dienenden Säulenstumpf. In der nächsten Umgebung befindet sich die größte zusammenhängende Reihe von Kammern der römischen Katakomben überhaupt, fünf Cubicula sind hier zu zwei und drei zu Seiten des Ganges zusammengelegt. Durch Ausstattung der äußersten mit dem angeblichen Bischofssitz haben sie das Ansehen eines kirchlichen Versammlungsraumes gewonnen, doch dienten die Sessel hier und anderwärts wohl nur als Ruhesitze, während die Wandbänke überall den Hauptzweck hatten, Gräber aufzunehmen (S. 40). Auch konnte der Raum nur für Abhaltung der Totenliturgien ausreichen.

Auch einzelne kleinere Grüfte Roms (z. B. S. Processo e Martiniano, S. Felicitä und S. Alessandro) leiten ihren Ursprung aus älterer, zum Teil sogar aus apostolischer Zeit her. Um das Grab des Petrus bildete sich die erste der Papstgrüfte, deren Kern noch im 16. Jahrhundert in den „vaticanischen Grotten“ als Krypta der Petersbasilika erhalten war. An die Gruft des Paulus bei Aquae Silviae hat sich erst im 4. Jahrhundert eine kleine Katakombe sowie weiter westwärts die Theklakatakombe mit geräumigen Cubicula angeschlossen. Nachdem aber Konstantin der Große über den Gräbern beider Apostelfürsten Basiliken errichtet hatte, entstanden in deren Umgebung oberirdische Cömeterien, eine allgemeine Erscheinung des nachkonstantinischen Zeitalters. Im letzten Viertel des 4. Jahrhunderts wurden bereits zwei Dritteile aller Toten unter freiem Himmel (sub divo) bestattet. Aber einem erklärlichen Bedürfnis folgend, legte man die neuen Begräbnisplätze zunächst in örtlichem Zusammenhang mit den Katakomben an. Sie umschlossen neben der Masse der gewöhnlichen, oft schachtartig aus Mauerwerk hergestellten Senkgräber (formae) auch Mausoleen, freistehende Sarkophage und aufgemauerte Arkosolien. Ein Gesamtbild eines solchen Friedhofs (area cincta) vermitteln uns besonders die noch vorhandenen Reste und Fundamentierungen (Abb. 21) bei der Katakombe des heiligen Calixtus. Dasselbst sind auch die Bautypen des christlichen Orients in Gestalt eines turmartigen Mausoleums und der oben erwähnten beiden cellae trichorae vertreten. Das bedeutendste, in Rom aber seltene Beispiel einer Cömeterialbasilika bietet die Kirche der Heiligen Nereus und Achilleus über der Domitillakatakombe (s. S. 43). Gleichwohl kam die unterirdische Bestattungsweise nur langsam außer Gebrauch, zumal in der Umgebung von Märtyrergrüften. Die Entstehung aller größeren Systeme reicht zwar mindestens ins 3. Jahrhundert zurück, so vor allem noch der Katakomben der Giordani, der Comodilla und des Thrason und Saturninus, aber einzelne, wie das Cömeterium von S. Valentino, das der Quattro Coronati, und vor allem das des Petrus und Marcellinus erreichten eine solche Ausdehnung doch erst im 4. Jahrhundert. Im letzteren ließ erst Konstantin der Große eine Cömeterialbasilika aufführen, und in der Nähe erbaute seine Mutter Helena ihr Mausoleum, eine von Wandnischen durchsetzte, heute sehr verfallene Rotunde (Torre Pignattara). Kleinere Hypogäen, wie S. Ponziano und S. Generosa mit ihrem ins 5. Jahrhundert weisenden Freskenschmuck, sah noch die Spätzeit entstehen.

Die Durchforschung der Prätextatkatakombe, deren bekannte Teile von de Rossi schon 1847—1852, 1857 und 1870 erschlossen wurden, ist erst seit 1907 wieder aufgenommen worden; vgl. R. Kanzler, N. Bull. di a. c., 1909, p. 118—122. Eine neuere Übersicht über das hauptsächlich von Armellini untersuchte

Cömeterium von S. Agnese gibt Leclercq bei Cabrol, a. a. O., I., 1, c. 918–946. Über die 1897 entdeckte Cömeterialbasilika und die Anlage der seit 1864 bekannten Katakombe von S. Pietro e Marcellino vgl. zuletzt Wilpert, Röm. Quartalschr. 1908, S. 73–90. Die Literatur zu den übrigen römischen und den mittelitalischen Cömeterien siehe in der Übersicht von Leclercq bei Cabrol, a. a. O., II., 1, c. 2443.

Die römischen Katakomben als Gemeindefriedhöfe stellen die Blüte der christlichen Cömeterialkunst dar. Sie haben weit hinausgreifend über die Grundlage der Familiengruft, auf der die Sitte des Orients im wesentlichen stehen geblieben ist und auf die auch ihre Anfänge zurückgehen, eine Höhe der Entwicklung erreicht, der nur die Hypogäen von Syrakus — und vielleicht auch die alexandrinischen — nahe kommen. Mit ihrer völlig durchgebildeten Eigenart bedeuten sie die reife Frucht in dem Werdegange der christlichen Sepulkralformen, nicht deren Keim. Ihr vorbildlicher Einfluß findet schon in den Cömeterien der weiteren Umgebung Roms seine Grenze. Wenn auch in ganz Mittelitalien die Hypogäen sich aus Galerien und Kammern zusammensetzen, so sind doch die letzteren dort oft geräumiger und schließen sich dichter aneinander. Davon gibt z. B. die Märtyrergruft „San Senatore“ bei Albano eine deutliche Vorstellung. Es sind offenbar die Bauformen altetrurischer Grabkammern, die herüberwirken und vollends die Gestaltung der Cömeterien in dieser Provinz selbst (Chiusi, Bolsena u. a. m.) bestimmt haben. Außer den Fachgräbern kommen hier Senkgräber zahlreich vor, wie schon in den sog. suburbikarischen Katakomben (z. B. in S. Zotico).

Auf der Stufe ihrer höchsten Vollendung im 2. und 3. Jahrhundert, deren Bild unter der Einwirkung des späteren Märtyrerkults und des von der Fossorenzunft betriebenen Handels mit den Grabstellen manche Verunstaltung erfahren hat, waren die römischen Katakomben keineswegs düstere Wohnungen des Todes. Das Dunkel der Galerien lichteten die zahllosen Flämmchen der in halbkreisförmigen kleinen Nischen aufgestellten Tonlampen, deren Schimmer sich in den Familienbegräbnissen (Cubicula) mit dem durch die Lichtschachte einströmenden oft nur noch einen schwachen Dämmer verbreitenden Licht des Tages mischte. Lampen, Goldgläser (s. Malerei) und andere Dinge waren oft in den Mörtel neben den Grabstellen eingedrückt, teils als Erkennungszeichen — fehlte doch oft die kostspieligere Inschrift —, teils als Beigaben, wie auch in den Grabkammern meist Geschirr, Hausgerät und Schmuck enthalten war. Den Toten gebührten Blumenspenden. Bekränzung mit Rosen wird in kleinasiatischen Grabinschriften gefordert. Solche Gewohnheiten, wie auch das Aufstellen der Kerzen, übernahm das Christentum unbedenklich von der antiken Sitte. Zu den jüdischen kamen antike Gedächtnistage und für die Blutzugehörigen noch im 2. Jahrhundert der Jahrestag des Toten hinzu. Die Vereinigungen am Grabe der Dahingeschiedenen erhielten durch die Abendmahlsfeier einen christlichen Grundzug, zugleich aber stellte sich auch das Totenmahl ein, das sogar zu Gelagen ausartete. So belebte ein lebhafter Verkehr die Kirchhöfe. Antike Lebensfreude entzündet sich an den christlichen Jenseitshoffnungen und verklärt mit ihrem Abglanz diese unterirdische Welt. Die Malerei aber gibt den Gedanken, die hier webten, den lebendigsten und schönsten Ausdruck.

In einer Gesamtübersicht des Denkmälerbestandes hat N. Müller (Koimeterien. Die christlichen Begräbnisstätten. Realenzykl. f. protest. Theol. u. Kirche, 3. Aufl. 1912, X. Band, S. 794–877; Nachtrag von E. Becker für Bd. XXIII. in Vorbereitung) den zuerst von V. Schultze, Die Katakomben, Leipzig 1882, angewandten, auch hier befolgten Grundsatz zur Geltung gebracht, daß die Entwicklung der christlichen Grabformen in der Folge ihres Vordringens in westöstlicher Richtung unter Berücksichtigung der vorchristlichen lokalen Vorstufen zu betrachten ist. Außer den bereits im einzelnen o. a. Publikationen vgl. besonders für die neueren Entdeckungen die seither erschienenen Handbücher der christlichen Archäologie von C. M. Kaufmann, O. Marucchi, H. Leclercq und den zusammenfassenden sowie die einschlägigen Spezialartikel des Letztgenannten in dem seit 1904 (bzw. 1907) von Cabrol herausgegebenen Dictionnaire d'archéol. chrét. et



de liturgie, II., 2, c. 2376—2450 (Catacombes), sodann den Theol. Jahresbericht (VII. Abt., Kirchl. K., bearb. von G. Stuhlfauth) und die Berichterstattung im *Nuovo Bull. di archeol. cristiana*, in der Röm. Quartalschr. f. christl. Altertumskunde, in der Byzant. Zeitschrift u. a. m. Eine kritische Zusammenstellung der Forschungsergebnisse für die wichtigsten (vorzugsweise römischen) Denkmäler und beachtenswerte Ausführungen zu den Grabformen bietet auch L. v. Sybel, *Die christliche Antike*, Marburg 1906, I., S. 81—132.

## 2. Die sepulkrale Malerei und Symbolik.

Als christliche Vorstellungen die künstlerische Phantasie anzuregen begannen, trat zweifellos zuerst die malerische Ausdrucksweise in den Dienst des Darstellungstriebes. Den Ursprung der christlichen Malerei zu begreifen, erscheint jedoch nicht so leicht. Den Juden fehlte, wenigstens in Palästina, die eigentliche Bildkunst. Die heidnische Kunst aber mußte von den Christen als etwas mit ihrem Glauben Unvereinbares empfunden werden. Und doch hat sie nicht nur Technik und Formsprache, sondern auch eine Anzahl figürlicher Elemente zum Aufbau der christlichen Kunst geliefert. Zum anderen, bedeutsameren Teil freilich entstand die sepulkrale Malerei der Christen aus einer Art freier Neuschöpfung. Ihr Ursprung aber ist darum so schwer zu verstehen, weil die römischen Denkmäler bis tief in das 3. Jahrhundert fast ausschließlich die Grundlage der Betrachtung bilden. Nur in Rom lassen sich Entwicklungszusammenhänge verfolgen. Die Beobachtung zeigt uns jedoch hier nicht eine folgerichtige Entfaltung, vielmehr eine periodische Vergrößerung des Bilderkreises und Wandlungen des Geschmacks und der Formen, die in steigendem Maße durch Einflüsse von außen bedingt erscheinen. Immer deutlicher weisen die Tatsachen darauf hin, daß der wahre Mittelpunkt der frühchristlichen Kunst schon in den ersten Jahrhunderten im Orient zu suchen ist. Die Grundgedanken der Katakombenmalerei sind auf jüdisch-hellenistischem Boden erwachsen. Und neuere Entdeckungen in Ägypten und Syrien haben weitere Zeugnisse für ihre Abhängigkeit von einer reicheren Kunstblüte des Ostens erbracht, deren verschiedene Phasen die römische Kunst nur bruchstückweise und in lokaler Färbung widerspiegelt.

### Das dekorative System.

Der irr tümlichen Anschauung, daß der altchristliche Bilderkreis in Rom seinen Ursprung habe, liegt immerhin eine richtige Wahrnehmung zugrunde: das dekorative System der Katakombenfresken, in das die neu hinzukommenden Darstellungen und Symbole aufgenommen wurden, ist in der Tat in Rom ausgebildet oder doch zum mindesten fortgebildet worden. Denn auch in den Katakomben bestätigt sich die allgemeine Erfahrung, daß der malerische Schmuck des antiken Grabes nichts anderes ist als die dem veränderten Zwecke angepaßte Wanddekoration des Hauses. Der dekorative Stil der ältesten römischen Hypogäen entspricht im wesentlichen dem vierten pompejanischen Dekorationsstil, der aus einer Verflüchtigung des zweiten oder sog. Architekturstils — wir wissen noch nicht wo — hervorgegangen und nach der campanischen Landstadt erst kurz vor ihrer Zerstörung (78 n. Chr.) gelangt ist, wahrscheinlich aber schon vorher in Rom angewandt wurde. In der Vereinfachung, die er seinem besonderen Zwecke gemäß erfuhr, erhielt er sich in den römischen Katakomben länger als irgendwo anders. Erst seit dem 3. Jahrhundert verfällt er und wird dann unter der Einwirkung einer inzwischen beliebt gewordenen neuen Art der Wandverzierung völlig zersetzt.

In den Katakomben mußte die künstlerische Ausschmückung der von Arkosolien und Loculi zerschnittenen Wände zurücktreten gegen die der Decke. Daraus ergab sich für dieselbe eine Erweiterung der ursprünglichen Anordnung. In den ältesten Denkmälern herrscht noch

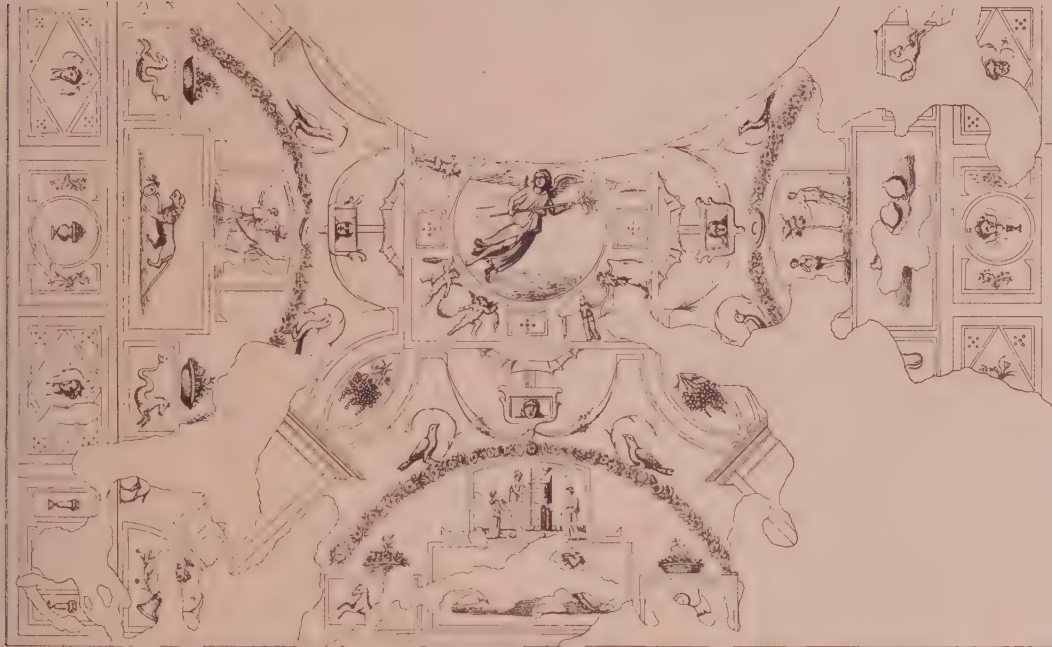


Abb. 38. Deckenmalerei aus dem Vorsaal der „Zweiten Katakombe“ in Neapel  
(nach V. Schultze, Die Katak. von S. Gennaro in Neapel, 1877).

das den wenigen bekannten heidnisch-antiken Beispielen zugrunde liegende Prinzip der Flächengliederung: ein Mittelfeld, anfangs ein Quadrat, später meist einen Kreis, für ein Hauptbild durch Schachtelung geometrischer Umrahmungen herauszuheben. Die Grundvorstellung dieses Dekorationssystems ist die eines offenen Laubengerüsts, doch mischt sich in dieselbe schon früh die mehr geschlossene Rahmung architektonischer Stuckdecken zur deutlicheren Hervorhebung der vier, dem Kreuzgewölbe entstammenden Kappen und Zwickelfelder ein. In reicherer Zusammensetzung begegnet uns dieses System des Deckenschmuckes bereits in Neapel. Die Malerei der Decke des Vorsaals der „ersten Katakombe“ (S. 35) von S. Gennaro zeigt nichts, was christlichen Ursprung verriete. Die Fläche, deren vier Ecken zwickelartig abgeschnitten sind, wird durch ein auf weißem Grunde in Rot und Blau ausgeführtes Bandgeschlinge gegliedert, in das sich kleinere Kreise, Bogen und Spitzovale vermittelnd einschieben. Im Mittelrund fliegen zwei Vögel mit einer Girlande, in den Zwischenfeldern wiegen sich andere auf leichten Zweigen neben blumengefüllten Vasen, stehen oder springen Hirsche und Panther, gleiten Seeböcke dahin. Sie alle gehören der heidnischen Sepulkralkunst an. Fast noch altertümlicher im halbarchitektonischen Gefüge erscheint die Deckenmalerei des inneren erhöhten Atriums der „zweiten Katakombe“ (Abb. 38). Die Blumengirlanden sind hier voller und naturalistischer gebildet. Zu den Tieren gesellt sich noch der Greif. Aber auch geflügelte Putten und Psychen tauchen auf, und im Mittelfelde schwebt eine Viktoria, die Palme tragend. Doch neben den antiken Genien und umgeben von Theatermasken und Köpfen, die in den Saumstreifen der Wände aus Kelchen hervorwachsen, sind da, wo die Antike mythologische Gemälde oder Reliefbilder anzubringen liebte, bereits vier christliche Bilder eingefügt, darunter die früheste bekannte Darstellung des Sündenfalls und anscheinend David mit der Schleuder.

Durch größere Zierlichkeit und Schlichtheit des geometrischen Gerüsts der Flächen-





Abb. 39. Deckenmalerei der Crypta quadrata in der Prätextat-Katakombe.

teilung, das aus einfachen farbigen Streifen besteht, zeichnet sich der Deckenschmuck in den ältesten römischen Grabkammern der Domitilla-Katakombe und der sog. Lucinakrypten (Taf. I) aus. Immer bildet es einen Kreis mit Diagonalen oder kreuzförmigen Fortsätzen und angehängten Zwickelbogen. Durch die braunroten, blauen oder grünen Stäbe aber schlingt sich ein anmutiges Blumengeranke von leichtester und freiester Bewegung, nur im großen Zuge bleibt die Symmetrie gewahrt. Auch manche jüngeren Denkmäler zeigen noch bis tief in das 2. Jahrhundert solch' heiteres Spiel der Phantasie. Die freie Erfindung wagt sich in vereinzelten Fällen noch kühner hervor. Eine ihrer reizvollsten Schöpfungen ist die Bemalung der vom gewöhnlichen Typus abweichenden, zu einem Luminar emporgewölbten Decke (Abb. 39) in der „crypta quadrata“ der Prätextat-Katakombe (S. 47). Hier entwickelt sich der Aufbau der Laube aus in den Ecken aufsteigenden Blumenkandelabern und an ihnen befestigten Querstäben noch anschaulicher als im typischen Schema. Vögel und Putten, welche Kränze und Binden tragen, und die von Kelchen umschlossenen Köpfchen fehlen auch hier nicht. Aber zu diesen Motiven treten schon in den ältesten Deckenfresken der römischen Katakomben, besonders an den Eckplätzen, wo die heidnischen Denkmäler öfters Personifikationen der Jahreszeiten u. a. m. in ganzen Figuren aufweisen, symbolische Gestalten der christlichen Gedankenwelt hinzu, der gute Hirte und die im Gebet die Hände erhebende Orans (Taf. I). Das Mittelfeld wird zum Träger einer Hauptdarstellung gleicher Art, und allmählich füllen sich die umgebenden Felder mit Szenen des christlichen Bilderkreises.

Den engen Zusammenhang mit der Dekoration des antiken Hauses verrät auch die Wandbemalung der Grabkammern vor allem darin, daß die horizontale Einteilung der Fläche



Abb. 40. Wand- und Deckenmalerei in der Ampliatusgruft der Domitilla-Katakombe  
(nach Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms).

in Sockel, Wand und Fries beibehalten wird. Das Weiß greift von der Decke auf die Wände über. War schon im vierten pompejanischen Stil der Farbenwechsel in den Wandfeldern vielfach aufgegeben und als einheitliche Grundfarbe außer Schwarz und Gelb reines Weiß beliebt geworden, so bot dieses vollends für die Ausschmückung der Gräfte sowohl technische wie ästhetische Vorzüge. Man ließ den mit Marmorstaub vermischten Stuck ungefärbt und gewann so im Halbdunkel der Cömeterien einen lichtfangenden Grund, von dem sich die gemalten Figuren deutlich abheben. Die Vereinfachung der architektonischen Trennungsglieder der Wand zu schlichten Teilungslinien war schon im letzten pompejanischen Dekorationsstil sehr weit gediehen. In den Katakomben behauptet sich das Schema der vertikalen Zerlegung der Fläche in drei breitere, durch schmale Streifen getrennte Felder (Abb. 41). Auch klingt noch die Erinnerung an die Abkunft der farbigen Linien von den leichten Scheinarchitekturen und Durchblicken des sog. Illusionsstils nach, da die beiden Zwischenstreifen oder die Umrahmung des Mittelfeldes gleich jenen luftigen Bauten oft in den obersten Wandabschnitt hineinragen und, wie in Pompeji, mitunter Vasen und andere Stillebenmotive umschließen. An den Schmalwänden findet meist eine einfache Dreiteilung statt, nicht selten mit einer Tür in der Mitte. Daß das ganze System nicht für die Grabkammern erfunden ist, offenbart sich am klarsten in der rücksichtslosen Durchbrechung, die es durch die Arkosolien erleidet. Diese aber werden zu neuen Trägern bildlichen Schmuckes.

Es hat in Rom, namentlich in den ersten Zeiten, nicht an Versuchen gefehlt, die malerische Ausstattung mancher vornehmeren Gruft prächtiger zu gestalten. In der Grabkammer des Ampliat (S. 43) finden wir





Abb. 41. Wand- und Deckenmalerei der Flaviergalerie in der Domitilla-Katakombe  
(nach Marucchi, Mon. del Cimitero di Domitilla, Roma Sott. crist. N. S.).

eine richtige Architekturmalerei (Abb. 40), die mit ihren auf vortretendem Sockel stehenden doppelten Säulchen und einer von ihnen getragenen Kassettendecke an die Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils anklingt, nur baut sich die Säulenstellung im obersten statt im zweiten Wandstreifen auf, wo augenscheinlich eine Marmortäfelung gemalt war. In der „Capella greca“ (Abb. 31) der Priscilla-Katakombe sind Sockel und mittlere Wandfläche im Stile farbiger Inkrustation gehalten mit weißgrundigem Bildstreifen darüber im hinteren und rotem im vorderen Gemach. Akanthusranken in plastischem Stuckschnitt an den Bogenleibungen geben dem Raume ein noch reicheres Aussehen. Die weiße Decke des einen hat die typische Gliederung, im zweiten aber breitet sich eine Weinranke in regelmäßigen, leichten Schwingungen über die ganze Fläche aus. Von den Ecken her ragen karyatidenartige Gestalten in sie hinein. Diese Weinranke ist ein dem Osten entstammendes Motiv, begegnet uns doch die Rebe in mannigfaltigster Behandlung in den Cömeterien Syriens, Ägyptens und Cyrenes (s. unten). Auch in der Ampliatusgruft ziert sie die (spätere) Decke, — in freier Entfaltung und schönster Ausführung aber, aus einem Akanthuskelch hervorwachsend, schon das Gewölbe des Eingangs der Flaviergalerie (Abb. 41) der Domitilla-Katakombe (S. 42).

Seit Anfang des 3. Jahrhunderts beginnt das typische System des Deckenschmuckes sich langsam aufzulösen. Das Füllwerk der Ranken wird magerer, und seine freie Behandlung schwindet. Waren schon an der Decke der Lucinakrypta die Stäbe mit einzelnen Blättchen und Blattspitzen besetzt, wie auch das Bandgeschlinge in der ersten Katakombe in Neapel, so verallgemeinert sich fortan diese Vermischung der Motive (Abb. 42). Bald tritt eine Vergröberung ein, die stetig zunimmt. Der Linienzug der Felderumrahmungen wird strenger, die den Stuckdecken entsprechende eckige Brechung häufiger. Zweige und Girlanden tragen einen stilisierten Charakter. Daneben kommen Perlschnüre, Troddeln und neue, aus zerzupften Blättern



Abb. 42. Deckenmalerei eines Cubiculum der Katakombe des Petrus und Marcellinus  
(nach Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms).

bestehende Gebilde von regelmäßiger Zusammensetzung auf (Abb. 42). Zwischen den konzentrischen Kreisen des Mittelfeldes füllt oft ein Kranz aus locker gereihten Blättern die Fläche. Dieser allgemeine Stilwechsel, der sich wahrscheinlich aus gesteigertem hellenistischen Einfluß erklärt, führte wohl auch dazu, daß seit Mitte des 2. Jahrhunderts in der Umrahmung des Mittelfeldes das Oktogon nicht selten für den Kreis eintritt. Wie in der Villa Hadrians bei Tivoli, so erscheint es auch in den Katakomben und dient hier einem engeren Zusammenschluß mit den auf acht und selbst zehn vermehrten Nebenbildern. In der Folge vermischen sich vollends die Typen der Deckenmalerei. Im 4. Jahrhundert wird das Stabwerk flüchtiger und breiter, wobei es die Blattzacken wieder verliert, und nimmt oft in sichtlicher Anlehnung an Bilderrahmungen das Ansehen gebrochener oder schwach gerundeter Borten an (Abb. 43), die dann zu einem geschlossenen Rahmenwerk zusammenfließen oder einer ganz neuen Flächenornamentik weichen (s. unten).

Eine parallele Entwicklung macht auch die Wanddekoration durch. Die Umbildung ist hier noch augenfälliger. Die vertikalen Teilungslinien laufen schon im 2. Jahrhundert oft oben nicht mehr durch, sondern schließen sich mit den horizontalen rahmenartig um die Seitenfelder neben den Arkosolien zusammen. Der obere Wandabschnitt wird einheitlich





Abb. 43. Deckenmalerei eines Cubiculum aus dem Coemeterium maius  
(nach Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms).

zusammengefaßt, besonders über einem Loculus, und verliert den friesartigen Charakter. Er ist bald von einem einzigen Bilde eingenommen, bald zeigt er in der Mitte noch ein leichtes Gerüst mit wenigen Figuren oder reichem Girlandenschmuck. Mit dem Überhandnehmen der Loculi gewinnen horizontale Bildfelder die Vorherrschaft (Abb. 44). Im begrenzenden Abschluß wird die Senkrechte durch an die Seite gesetzte Kandelaber betont. Im 4. Jahrhundert wird selbst der Sockel oft nicht mehr als solcher empfunden, sondern unter dem Einfluß der Vorstellung vom Paradiesesgarten zum blumendurchrankten Spalier ausgestaltet, ein Motiv, das seinen Ursprung in der Wandmalerei der Gartensäle des hellenistisch-römischen Hauses hat. Schließlich greift aber die in der gemalten Marmorinkrustation des Sockels fortlebende Polychromie auch wieder auf die Wand über, indem sich die Rahmenborten der Bilder vermehren, verbreitern und zusammenstoßen, ja der Bildgrund farbig wird. Die dabei beabsichtigte Nachahmung einer neuen Art prunkvoller Wandvertäfelung (Abb. 45) wird z. B. in der Domitilla-Katakombe ersichtlich, wo das für den Innenschmuck des altchristlichen Kirchenbaues so wichtige Marmor-mosaik (opus sectile) Nachahmung findet. Nun sucht die Malerei in den Cubicula öfters auch durch Darstellung von Ecksäulen, welche gleichsam die Decke stützer, den Eindruck archi-

tektonischer Konstruktion zu verstärken. Dieselbe Stilwandlung vollzieht sich bei den Arkosolien. Ihre Grundfläche bewahrt zwar bis in die Spätzeit die Bedeutung eines einheitlichen Bildfeldes, das leichte dekorative Stabwerk der Bogenleibung aber, das in den früheren Anlagen in der Regel ein Rundbild in der Mitte und zwei Hochbilder zu beiden Seiten umschließt (Abb. 59), verwandelt sich seit Ausgang des 3. Jahrhunderts in eine bortenartige farbige Umrahmung (Abb. 3). Im 4. Jahrhundert bricht an dieser Stelle die Vorliebe für Schuppen-, Rauten und andere Rapportmuster durch, die bisweilen auch als Decken-



Abb. 44. Sog. Sakramentskapelle (A<sup>3</sup>) aus der Calixtus-Katakombe (nach de Rossi, *La Roma Sott. II*).



Abb. 45. Gemaltes Marmormosaik und Genrebild (Kornausladung) von der Umrahmung eines Arkosols der Domitilla-Katakombe (nach Wilpert, *Die Mal. der Katak. Roms*).

schmuck ganzer Cubicula vorkommen. Daß die Regungen eines frischen Naturalismus in dem malerischen Schmuck der Katakomben infolge wachsenden hellenistisch-orientalischen Einflusses wieder durch strengere Stilisierung zurückgedrängt werden, ist durch den allgemeinen Umschwung bedingt, der sich in der römischen Kunstentwicklung seit der hadrianischen Zeit vollzieht.

Die wenigen im Osten aus der Kaiserzeit erhaltenen Denkmäler dekorativer Malerei lassen nicht darauf schließen, daß auch in der alexandrinischen und syrischen Kunst aus den älteren Systemen der Wandbemalung so flüchtig behandelte Formen hervorgingen. Verhältnismäßig nahe kommen manchen Motiven des Katakombenstils die zierlichen, aber regelmäßiger bewegten Weinranken und ein locker, aber streng gebildeter Blätterstab an einem der apsidalen Arkosolgräber in der christlichen Grabkammer in Cyrene (Abb. 18). Die Nische selbst ist mit einem unendlichen Muster geschmückt, dessen Rautenfelder aus losen Blättchen zusammengesetzte Sternmotive





Abb. 46. Wandmalerei einer koptischen Grabkapelle in El Bagauat

(nach de Bock, *Matér. p. s. à l'archéol. de l'Eg. chrét.*, 1901).

füllen. Da ähnliche Rautenmuster schon in Pompeji, andererseits aber noch im 6. Jahrhundert in Bâwit und sogar noch im omajjadischen Kalifenschloß von Kuseir-Amra vorkommen, ist darin augenscheinlich ein traditioneller hellenistischer Typus der Wanddekoration von textilem Charakter zu erkennen. Daneben herrschte im Orient ein auf glänzendere Wirkungen gerichteter Stil. Die Katakombe von Palmyra (Abb. 13) gibt von ihm eine klare Vorstellung, die sich im wesentlichen auch auf die christlichen Gräber übertragen läßt. Sie enthält manches Motiv, das erst in den jüngsten Erzeugnissen der römischen Katakombenmalerei auftaucht. Ihr malerischer Schmuck muß mitsamt der Mehrzahl der Brustbilder an den Wänden wohl der Entstehungszeit der Grabanlage angehören (S. 20), während die lebensgroßen Bildnisse der letzten Besitzer erst gegen 250 n. Chr. hinzukamen. Trägt doch das dekorative System den Charakter vollkommener Einheitlichkeit. Sehr glücklich sind die schmalen Wandflächen zwischen den Grabstellen durch farbig auf dem weißen Stuckgrund stehende, karyatidenartige Gestalten geflügelter Siegesgöttinnen ausgefüllt, welche nach antiker Auffassung zum Ruhm der Toten die Porträtschilder tragen. Mythologische Szenen, die Entführung Achills im großen Bogenfeld der Rückwand und der Raub des Ganymed im Mittelrund der Decke, geben der Idee des frühen Hinscheidens aus dem irdischen Dasein Ausdruck. Sinnbilder desselben Gedankens aus den Urzeiten vorderasiatischer Kunstsymbolik sind auch die Tiergruppen an den Sockeln der die Grabstellen trennenden Mauerstücke. Zwischen ihnen und den Viktorien ist eine aus Rundfeldern und Rauten zusammengesetzte Marmorvertäfelung nachgebildet. Auf den Wandflächen läuft über gemalten Ecksäulen ein aus plastischem Mäander und gemaltem Eierstab und Konsolenfries bestehendes Gebälk herum. Eine von Rosetten durchsetzte Weinranke ziert die Stirnseite des Eingangsbogens, ein Muster sich überschneidender Kreise seine Leibung und ein mehrfarbiges Sechseckmuster die Decke, an den Außenflächen der Pfeiler aber ranken sich dichte Rebengewinde empor.

Daß die Wandbemalung im Stile einer polychromen Inkrustation während der römischen Kaiserzeit in den christlichen Grabanlagen des Orients allgemeiner verbreitet war, bestätigt eine der kleinen Grabkapellen von El Bagauat (S. 25), die durch ihren überaus reichen bildlichen Deckenschmuck (s. unten) eine außerordentliche Bedeutung erlangt hat (Abb. 46). Ihre Wände erscheinen über Kämpferhöhe der Schildbogen hinauf wie mit farbigen Marmorplatten belegt. Auf einfachem Sockel stehen an jeder Seite vier gemalte Spiralsäulen mit koptisch-korinthischen Blattkapitellen, auf denen ein Architrav mit Rautenband liegt. Die Hochfelder der Wände zeigen



Abb. 47. Wand- und Deckenmalerei im Tablinum der Casa celimontana  
(nach zusammengesetzter photographischer Aufnahme).

farbige Marmorfüllungen, ihre Schildbogen eine Weinranke und eine strenge Girlande, die Leibungen über kurzen Säulchen geschachtelte Kapitelle. Das Vorbild bot zweifellos wie in Palmyra die Ausstattung vornehmer Häuser. Dieser ganze architektonische Wandschmuck hängt aber noch unverkennbar mit dem hellenistischen Architekturstil zusammen, wie ihn eine Grabkammer der Ptolomäerzeit bei Sidi Gaber unweit von Alexandria und die gemalte Verfüllung der Capella greca in Rom vertritt (S. 54). Auch die über das Gewölbe verzweigte Weinranke ist nur ein vergrößertes Abbild eines hier wie dort vorgebildeten Motivs.

In Rom zeigt der malerische Wandschmuck des Hauses noch um Mitte des 4. Jahrhunderts engere Zusammenhänge mit dem Dekorationsstil der Katakomben, daneben aber auch neue, anscheinend dem Orient entstammende Elemente. Für unsere Kenntnis der Stilentwicklung der spätantiken Wanddekoration ist die Erhaltung eines reichen christlichen Wohnhauses aus nachkonstantinischer Zeit unter der wiederholt umgebauten Märtyrerkirche S. Giovanni e Paolo auf dem Coelius von unschätzbbarer Bedeutung. Das ungefähr zu zwei Dritteln unzerstörte Innere, sowie die Südfassade des gesamten Erdgeschosses ist freigelegt. Mit der Kirche stand noch im Mittelalter ein kleines Gelaß als Krypta in Verbindung.

Die malerische Ausstattung der „Casa celimontana“ entstammt dem 3. und 4. Jahrhundert. Die letzten Restaurationen fallen in die Lebenszeit des unter Julian im eigenen Hause hingerichteten Brüderpaares aus dem frühbekehrten Geschlecht der Valerier. Und schon die ältesten erhaltenen Malereien scheinen auf christlichen Besitz hinzudeuten. Enthält doch der Deckenschmuck des großen Zimmers eine auch der Katakombenmalerei geläufige Komposition (Abb. 39) der Weinlese. Das Rankenwerk der Reben, in dem Putten herumklettern, entrollt sich aus vier in den Ecken gemalten Akanthuskelchen. Im obersten Wandstreifen stehen auf grünem Bodenstreifen Girlanden tragende Genien, dazwischen Pfauen, Enten und andere Vögel. Bis zur Höhe dieses in enkaustischer Technik ausgeführten Frieses waren die Mauern mit blendend weißen Marmorplatten verkleidet. Behauptet sich hier die Inkrustation neben der dekorativen Malerei, so zeigt uns der Freskenschmuck des Tablinum (Abb. 47) einen Dekorationsstil, der in der Nachahmung regelmäßiger Quaderfüggung (*opus isodomum*) die Wiederaufnahme eines dem ersten pompejanischen Stil verwandten Systems der Wandbemalung bedeutet, mit dem Unterschiede, daß kein Farbenwechsel stattfindet, sondern die gesamte Fläche mit gelbem Marmor vertäfelt erscheint, dessen Fugen rot eingezeichnet sind. Damit verbindet sich ein neues Motiv einer strengen Architekturmalerie, eine Reihe symmetrisch angeordneter spitzgiebeliger Blendarkaden mit einheitlichem, in Grün, Violett und Rot ausgemaltem Grund. Wie einst der pompejanische Inkrustationsstil, so muß auch diese sichtlich von ihm abgeleitete Dekorationsweise aus dem hellenistischen Orient — vielleicht aus Kleinasien — nach Rom übertragen worden sein. Ihre Nachahmung (S. 56) hat die Zersetzung des dekorativen Katakombenstils vollendet. Dem System der Casa



celimontana fehlen freilich noch die in den jüngeren Cubicula der Katakomben und in einfacherer Zusammensetzung schon in Palmyra vertretenen Motive des geschnittenen Marmormosaiks (*opus sectile*). Auch hat sich wohl eine Verquickung mit anderen, in Rom gebräuchlichen Dekorationsformen vollzogen, so z. B. in einem Nebengemach, wo die Wand oberhalb der Quaderschichtung die Felderteilung durch das traditionelle Stabwerk aufweist. An der Treppe, die zum Obergeschoß hinaufführte, läuft wie unter gleichzeitigen Arkosolgräbern (S. 56) ein Gartenzaun entlang. Auch im Tablinum zeigen Decke und Fries eine mit den späteren Katakombenmalereien (s. oben) übereinstimmende Behandlung. Am flachen Kuppelgewölbe der ersteren wird der kleinere Kreis, der ein verlorenes Mittelbild — vielleicht des guten Hirten — umschloß, mit dem weiten äußeren durch verschiedenfarbige Umrahmungen verbunden. Die zwölf radialen Felder enthalten abwechselnd paarweise um einen Baum gruppierte Schafe oder Ziegen und unvollständige Gestalten mit Schriftrollen. Symbolische Einzelfiguren waren, wie eine im Eckfeld erhaltene Orans beweist, auch im Friesstreifen dargestellt, daneben die aus den sepulkralen Fresken bekannten Seewesen und in den Zwickeln der Kuppel prachtvolle, rein antike Köpfe. Zuoberst an den Wänden aber zieht sich, wie mitunter auch in den jüngeren Katakombenmalereien, eine kräftige tiefgrüne Akanthusranke herum.

Über das dekorative System der römischen Katakomben vgl. vor allem v. Sybel, a. a. O., I., S. 151—156; J. Wilpert, Die Malereien der röm. Katakomben, Freiburg i. B. 1905, S. 17—29, ist für den Tatbestand im einzelnen zu Rate zu ziehen. Die Zusammenhänge mit den Denkmälern des Ostens sind bereits von Ainalow, Hellenist. Grundlagen d. byz. K., S. Petersburg 1900, S. 129—136, eingehend gewürdigt worden; vgl. Wulff, Repert. f. K. Wiss., 1903, S. 47 ff. und 1911, S. 285 ff., sowie Strzygowski, a. a. O., S. 13 ff. und 24 ff. und Farmakowski, a. a. O., p. 172 ff.; de Bock, a. a. O., pl. VIII und p. 21; F. Thiersch, Die Grabkammer von Sidi-Gaber, 1904. Das Haus der Valerier machte der Forschung zugänglich P. Germano di Stanislaw, La casa celimontana, Roma 1894, seiner Bedeutung aber wurde erst Ainalow, a. a. O., S. 132 ff., gerecht.

### Die Sinnbilder und der frühchristliche Bilderkreis.

Die Aufnahme der ausgebildeten Kunstformen der Antike mußte bald ihre Grenze finden, wo sich das christliche Kunstschaffen auf die bildliche Darstellung zu richten begann. Doch nur zögernd setzt die freie Neuschöpfung ein und entfaltet sich kräftiger erst in den folgenden Jahrhunderten. Gegen alle Regel der allgemeinen Kunstentwicklung ist hier der künstlerische Ausdruck anfangs nur zum kleinsten Teil die Folgeerscheinung einer mit innerer Notwendigkeit dazu drängenden Phantasiegestaltung. Gegeben war vielmehr ein überreicher Schatz von Kunstgebilden, vor dem die Christen ihre Augen nicht verschließen konnten, — zumal die Heidenchristen. Diese Bilder fingen an, neue, christliche Vorstellungen anzuregen. Sie erfahren unter ihrer Rückwirkung eine Bedeutungsverschiebung, ein Vorgang, der zwar an sich nicht ungewöhnlich, in diesem Umfange aber aus der Kunstgeschichte kaum wieder zu belegen ist. So bestimmen die dekorative Überlieferung auf der einen und der dem Sinnbildlichen zustrebende christliche Gedanke auf der anderen Seite die Auslese und Fortbildung der Typen.

Lange hat die christliche Kunst das Bedürfnis nach Bereicherung der Dekoration mit lebenden Wesen, wie im Hause der Valerier (s. oben), ungescheut aus dem antiken Formenschatz bestritten, wenngleich mit Elementen, die, um das Wort Tertullians zu gebrauchen, „zum bloßen Schmuck“ dienten und „zur Idolatrie“ keinen Bezug hatten. Die Entstehung mancher christlichen Symbole und eines so bedeutsamen Darstellungskreises wie der Lämmer Szenen hat hier ihre Wurzel. Das Erbe der antiken Kunstsymbolik war Allgemeingut, gegen das sich die Juden ebensowenig durchweg ablehnend verhielten, das beweisen die Malereien der Katakombe in der Vigna Randanini. Manches, was hier und in den ältesten christlichen Deckenmalereien in Neapel (S. 51) noch mitgeführt wird, wie der Pegasus oder der Greif — dort erblicken wir sogar die Siegesgöttin, hier ein Bacchantenpaar (Abb. 8), — ist von den

Christen bald wegen seiner stärkeren mythologischen Färbung zurückgewiesen worden. Denn mit der Aneignung der überlieferten Motive beginnt alsbald auch ihre Umdeutung. Nicht die Beziehung auf Bacchus oder Apollo als Herrscher im Reiche der Seligen, wohl aber der Stimmungsgehalt, den solche Begleitfiguren des Gottes, seine Attribute oder heiligen Tiere im antiken Grabschmuck hatten, wirkte fort. Und was schon fast zum reinen Stilleben geworden war, erfüllte sich um so leichter mit verändertem Sinn.

Nur wenige antike Formen widerstanden der Christianisierung und gingen in ihrer verblaßten und allgemeinen Bedeutung in den Figureschatz der christlichen Kunst ein —, so vor allem die Seegötter und Seetiere. Der Kopf des Okeanos in einem nach ihm benannten Cubiculum von S. Callisto aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts, Tritonen, Hippokampen (Abb. 38), Seedrachen u. a. m. sollten nur als Sinnbilder des Wassers wirken und riefen die schon den altorientalischen Religionen und auch den Juden geläufige Vorstellung von der Erquickung der dürstenden Seele (das sog. Refrigerium) und die Erinnerung an das Lebenswasser des Paradieses (Joh. IV, 13, 14) hervor. In einzelnen Fällen scheinen jedoch Delphine schon infolge der Rückwirkung des christlichen Fischsymbols, das seine Entstehung ganz anderen Ursachen verdankt (s. unten), dargestellt zu sein. Aus der Vogelwelt der antiken Dekoration übernahm die christliche Kunst nicht nur Taube und Pfau, sondern auch die Ente, ein Sinnbild des Winters und darum auch des Todes. Sie hat eine Umdeutung in christlichem Sinn nicht gefunden, als Stilleben aber kommt der Ententeich noch in der Katakombe des Petrus und Marcellinus vor. Dagegen ist die Taube, wenngleich verhältnismäßig spät, zu einem sehr bedeutungsvollen christlichen Symbol geworden. Auf Grabsteinen wird sie kaum vor dem 3. Jahrhundert angetroffen. Im antiken Grabschmuck ein Sinnbild des Friedens der Seele, wurde sie durch allmähliche Bedeutungsverschiebung zum Sinnbild der befriedeten und erlösten Seele selbst. Zur Verdeutlichung dieses Gedankens bekam sie, offenbar unter Anregung des Noahbildes, zu dem sie auch durch die Wortbedeutung des hebräischen Namens in engster Beziehung steht, den Ölzweig. Die Symbole gewannen allgemeinere Geltung, je besser sie sich zur Verwendung in christlich sepulkralem Sinne als geritzte Zeichnung (Graffito) auf den Grabsteinen eigneten (Abb. 48). Zwei Tauben zu Seiten einer wassergefüllten Vase, als reines Genremotiv aus dem Wandschmuck übernommen (Abb. 68), bedeuten hier das Refrigerium. Auch der Ölzweig allein galt bereits als Friedenssymbol und fand reichliche Verwendung, was wohl auch sein häufigeres Vorkommen im Deckenschmuck seit dem 3. Jahrhundert begründet. Das Siegeszeichen der Palme aber, das schon auf jüdischen Grabsteinen vorkommt, wurde auf christlichen Epitaphien zum selten fehlenden Sinnbild des himmlischen Siegeslohns nach vollendetem Lebenskampf, ja manchmal taucht auch hier die Siegesgöttin selbst auf (Abb. 48). Aber weit früher als alle diese Symbole erscheint der Pfau unter den sinnbildlichen Figuren der Decke, so z. B. in der ältesten Grabkammer der Domitillakatakombe und in den Krypten der Lucina (Tafel I) oder auch in der nächsten Umgebung des Grabes (S. 39) als Freske sowie als Graffito. Wie in den vorgenannten Denkmälern steht er, in Frontansicht das ganze Bogenfeld ausfüllend, in einem jüngeren Arkosolium der ersten Katakombe von Neapel da. Weitere Beispiele bieten die Hypogäen von Syrakus und die Cömeterien des Orients. Seine Verknüpfung mit dem Grabe hat jedenfalls ihren Ursprung in heidnischen Vorstellungen. Wie Jupiters Adler die Seele des Kaisers, so trägt der heilige Vogel Junos in der Apotheose die der Kaiserin. Beide gehen dann auch in den Grabschmuck gewöhnlicher Sterblichen über. Auf dieser bald nicht mehr verstandenen Grundanschauung mag es beruhen, daß der Pfau auch für die Christen ein Symbol der Auferstehung wurde, findet er sich doch sogar in einer jüdischen Grabkammer (Abb. 8) vor. Die Komposition und ihr Sinn erweitert sich wieder wie bei der Taube durch Verdoppelung der Gestalt und Hinzufügung der Vase oder eines Springbrunnens (Abb. 68). Besondere Beliebtheit aber erlangte die gewiß zuerst im Osten geknüpfte



Abb. 48. Christliche Grabsteine mit Graffiti aus den römischen Katakomben (nach Roller, Les Catacombes I).





Abb. 49. Frühlingsbild aus einem Cubiculum der Domitilla-Katakombe.

Verbindung des Vogels mit der Weinranke, diesem altorientalischen Element der christlichen Ornamentik. Auf hellenistischem Kunstgebiet begegnet uns der Pfau im Rebengewinde sowohl in Cyrene — im Bilde der Weinernte —, wie in der Krim (Kertsch).

Das Wort vom Weinstock und den Trauben (Joh. XV, 1 ff.) und das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg gehört zu den Evangelienstellen, die bald für das christliche Kunstschaffen Bedeutung gewonnen haben. Doch hat es auf die Ausgestaltung des überkommenen Bildtypus nicht eingewirkt. Die Darstellung der Traubenlese ging in den christlichen Bilderkreis ohne Veränderung ein. Sie

bildet nur ein bevorzugtes Thema aus dem Zyklus der Jahreszeitenbilder und dem Puttengenre, das schon die hellenistische Kunst in diesen Szenen zu verwenden liebte. Im Hause der Vettier zu Pompeji sammeln und keltern Liebesgötter die Frucht der Rebe, wie sie auch Blumen pflücken, das Korn schneiden oder jedes menschliche Handwerk treiben. Die Katakomben bieten Beispiele sowohl von den Einzelbildern als auch von dem ganzen Jahreszeitenzyklus. In der *crypta quadrata* der Prätextatatakombe ordnet sich die gesamte Dekoration der Decke (Abb. 39) diesem Gedanken ein. In den fünf Streifen ihres Laubengerüsts entrollen sich, im zweiten von unten anfangend, als Gaben der Jahreszeiten: wilde Rosen, ein Gewinde von Weizenähren, eine Weinranke und zuoberst Olivenzweige. Den untersten Streifen aber nimmt auf jeder Seite das entsprechende allegorische Bild ein. Putten pflücken Blumen und reihen sie an Schnüren auf, sie ernten den Weizen und binden ihn zu Garben. Sie sammeln und keltern die Trauben, schütteln und pflücken, in warme Kleider gehüllt, die Oliven von den Bäumen. Und alles treiben sie mit derselben heiteren Lust wie in Pompeji, ein Sinnbild froher Hoffnung und Erfüllung. Außer der Weinlese, die manchmal in dem die Decke überrankenden Weinlaub nur angedeutet wird, — so schon in der Flaviergalerie (Abb. 41), — war das Frühlingsbild des Blumenpflückens besonders beliebt. Viermal wiederholt es sich in einem daneben liegenden Cubiculum des Vestibulum (Abb. 32, D) aus dem 3. Jahrhundert, wo Psyche dem Liebesgott zur Hand geht (Abb. 49). Noch häufiger wurden vier mit Blumen, Ähren u. dgl. bekränzte weibliche Köpfe in den Zwickeln der Decke dargestellt, z. B. in der *Capella greca* (Abb. 31), seltener gelagerte oder aufrechtstehende ganze Gestalten. Der Wechsel des Naturlebens blieb auch den Christen ein Bild des Wandels im menschlichen Leben, schwerlich aber stand ihnen jederzeit der religiöse Grundgedanke vor Augen, den die theologische Allegorie hineinzulegen wußte, daß diese ganze „sich wiederholende Umwälzung in der Natur eine beständige Bezeugung der Auferstehung der Toten“ sei (Tertullian). Vielmehr läßt eine solche Deutung sichtlich das Bemühen der kirchlichen Autorität erkennen, sich mit dem gewohnten Grabschmuck abzufinden.

In sämtlichen bisher betrachteten Fällen knüpfte die christliche Gedankenarbeit erst an das fertige antike Bild an und erhielt, zumal wenn es ein Sinnbild war, von ihm die Richtung. Ein gleichartiger Vorgang erklärt ungezwungen die Ausprägung der wichtigsten symbolischen Gestalt des altchristlichen Typenschatzes der ersten drei Jahrhunderte. Schon das Urchristentum brachte die Grundvorstellung vom „Guten“ und getreuen „Hirten“ mit, aber diese hätte kaum so schnell bildlichen Ausdruck angenommen, wenn sie nicht einen



Abb. 50. Der weidende Hirte, Arkosolbild aus der Domitilla-Katakombe  
(nach Wilpert, die Malereien der Katakomben Roms).

wahlverwandten Darstellungskreis vorgefunden hätte. Und daß jene biblischen Gleichnissen zu einem Gedankenkreise auswuchsen, der alsbald die Jenseitsvorstellungen der jungen Christengemeinde beherrschte, darauf hat der reiche Bildstoff des antiken Hirtengenre den tiefsten Einfluß geübt. Durch allegorische Ausdeutung der in ihm liegenden Motive entstand eine Art urchristlicher Mythologie von ausgesprochen bukolischer Färbung, in deren mystischer Hülle den breiten Schichten der Heidenchristen die Hoffnungen auf eine Auferstehung erst greifbar wurden. Ein eigenartiges Schriftzeugnis naiven christlich-antiken Volksbewußtseins aus den Märtyrerakten der Perpetua († 181) wirft darauf ein grelles Licht (s. unten). Aus dieser nachträglichen Allegorisierung rein idyllischer Bilder mußten sich jedoch Unklarheiten ergeben. Sie konnten in ihr keineswegs restlos aufgehen. Die christliche Phantasie hatte sich des Stoffes bemächtigt, bevor der Kanon des Evangeliums feststand, — zu einer Zeit, als alle Ausbreitung christlicher Vorstellungen sich in lebendigster, vorwiegend apokrypher Form der Mitteilung vollzog. Begegnet uns doch der Gute Hirte vor allen anderen neutestamentlichen Darstellungen um die Wende des 1. Jahrhunderts nicht weniger als dreimal in der Domitilla-katakombe. Da aber das dritte Evangelium, aus dem der erste Anstoß zu einer künstlerischen Neuschöpfung hergeleitet werden konnte, kaum sehr viel früher verfaßt ist, das vierte noch später, so ist die Wahrscheinlichkeit einer solchen Entstehung des Bildes gering, weit größer die, daß die poetische Ausgestaltung der Grundvorstellung in beiden Evangelien ein Niederschlag derselben Gedankenentwicklung ist, die an den antiken Bildstoff anknüpfte.

Schwerlich hat erst die Schilderung bei Lukas (XV, 4), wie der Hirte das Lamm auf seine Achseln nimmt, in Anlehnung an heidnische Vorbilder von der Art des widertragenden Hermes den entsprechenden Typus der christlichen Kunst hervorgerufen. Zwar zeigen die Katakombenfresken uns die Gestalt des Guten Hirten von Anfang an regelmäßig in dieser bedeutsamsten Verbindung mit dem Lamm und der Herde, welch' letztere durch zwei zu ihm aufblickende, symmetrisch gruppierte Tiere veranschaulicht wird. Allein da die Darstellung in den römischen Cubicula vorwiegend als Mittelbild der Decke Verwendung findet (Abb. 42), erklärt es sich leicht, weshalb diese Komposition hier sogleich typische Geltung gewonnen hat. Sie ist offenbar bereits einem anderen, an gleicher Stelle beliebten Stammtypus des ältesten christlichen Bilderkreises, der Gestalt Daniels zwischen den Löwen (Tafel I), angeglichen, also schon eine vereinfachte und nicht etwa eine unentwickelte Darstellungsform. In Alexandria, wo das Hirtenidyll als literarische Gattung und als Vorwurf der bildenden Kunst seine Ausbildung gefunden hatte und wo zweifellos auch das christliche Sinnbild entstanden ist, wird von jeher eine größere Freiheit und Mannigfaltigkeit in der Auffassung der Gestalt des Gotthirten geherrscht haben. So manche Spur läßt noch erkennen, wie frei und unbestimmt auch bei ihm die allerersten Wechselwirkungen zwischen dem antiken Bildstoff und dem christlichen Gedanken





Abb. 51. Der Gute Hirte und symbolische Fische, Arkosolbild aus der Nekropole von Cyrene  
(nach Pacho, Voyage dans la Marmarique, La Cyrenaïque etc.).

waren. Wie bei der Weinlese, fand man wohl auch in den beliebten Hirtenszenen zuerst nur Beziehungen zur volkstümlichen jüdisch-christlichen Vorstellung heraus, um sie dann bewußt immer klarer herauszuarbeiten. Das alttestamentliche Bild vom „Hirten Israels“, der sein Volk sammelt und auf der grünen Aue weidet (Psalm 23), auf Jesus zu beziehen, dazu bot ein Wort des Herrn selbst die Anregung (Matth. XV, 24). Und diesen Gedanken auszudrücken, genügte sogar das Bild des grasenden Lammes, das wir schon in der Flaviergalerie erblicken. Die Beischrift einer eigenartigen Darstellung des Guten Hirten in voller Gewandung mit dem Stabe in der Katakombe von Alexandria (S. 23): „Es kam der Herr des Himmels, um zu weiden das Haus Israels“ (Kön. III, 12, 16 und Ezech. 34, 13), bestätigt, wie ältere Verheißungen dadurch neuen Sinn bekamen. Selbst als vereinzelt jüngeres Beispiel — vielleicht reiht sich ihm aber ein halberstörtes frühes Arkosolbild in Neapel an — behält die Gestalt ihre Bedeutung.

Nicht ein fester Typus, sondern ein viel größerer Reichtum an Motiven beherrschte die Anfänge des Sinnbildes. Im Kreise der alexandrinischen Gemeinde, der die hellenistische Kunst nicht fremd geblieben war, ging das biblische Gleichnis seine Verbindung mit dem antiken Hirtengenre ein. Von der typischen Komposition abweichende Szenen fehlen auch in Rom nicht, finden aber dort anscheinend erst seit dem 3. Jahrhundert unter dem wachsenden Einfluß des christlichen Hellenismus (S. 55) allgemeinere Aufnahme. Sehr oft sehen wir nun den Hirten inmitten seiner Herde stehend oder sitzend dargestellt. Er trägt dann nicht mehr das Lamm, sondern lehnt sich, die Beine kreuzend, bequem auf den Stab, so z. B. neben einem der älteren Arkosolgräber im Hauptgange der ersten Katakombe in Neapel (S. 35). Die römische Katakombenmalerei erscheint viel zu wenig von schöpferischer Kraft erfüllt, als daß erst eine allmähliche Bereicherung der Vorstellungen diese Motive hervorgerufen haben sollte. Sie sind vielmehr im Grunde gar nicht neu, sondern auch anderwärts und,



Treppenhalle der Katakombe von Kom es Schugafa mit Apsisnische  
(nach Th. Schreiber, Expedition E. Sieglin, Ausgrabungen in Alexandria, Leipzig 1908, I)



Hirtenstab und Milcheimer neben einem lustig springenden Lamm im Wandschmuck der Flaviergalerie deuten in echt antiker Weise als Attribute auf den Gotthirten hin. Die beiden Lämmer aber, die in der Lucinagruf das milchgefüllte Gefäß umgeben, dürften bei der unverkennbar symbolischen Richtung ihrer Malereien schon in Beziehung zur Eucharistie stehen, wie in späteren Wiederholungen der Gruppe (Abb. 47) oder des einzelnen Tieres (in S. Domitilla, in S. Pietro e Marcellino und in der Casa celimontana). Was der Milcheimer in solchen Bildern zu bedeuten hat, wird verständlicher, wenn ihn der Gute Hirte selbst hält oder wenn er gar in S. Agnese unter dem Tier steht, das ein Hirte melkt, während daneben ein zweiter ein Lamm auf der Schulter trägt und zwischen beiden die Verstorbene als Orantin dargestellt ist (Abb. 52). Die heilige Perpetua (S. 63) „sah“ in ihrer Vision vor dem Märtyrertode „einen unermeßlichen Garten und in der Mitte die ehrwürdige Gestalt eines Greises im Hirtengewande, der Schafe melkte. Und er rief mich zu sich“, berichtet sie, „und gab mir von der geronnenen Milch, die er gemolken hatte, einen Brocken. Ich empfang ihn mit geschlossenen Händen und aß ihn. Und alle Umstehenden riefen Amen!“ Gemeint ist mit dieser himmlischen Speise der Genuß der heiligen Gaben, — nennt doch Clemens von Alexandrien den Leib Christi „die göttliche Milch“. So soll auch das Bild der Agneskatakomben verschiedene Momente aus dem Zustande der Seligkeit veranschaulichen. Unlogisch bleibt freilich, — weil eben in diesem ganzen Vorstellungskreise nur überkommene bildliche Motive ausgedeutet werden, — daß die Milch von den Schafen herrührt, unter denen wieder die seligen Verstorbenen verstanden werden. Deshalb ist es auch unmöglich, das einzelne Tier mit dem Milcheimer unmittelbar als Vertreter des Guten Hirten anzusehen. Denn mit einzelnen späten Ausnahmen (z. B. in S. Ermete) kommt das Christuslamm (Abb. 72) in den Katakomben noch nicht vor. Auch das ruhende Lamm auf Grabsteinen bezeichnet den Toten, dessen Friedensschlaf in der Hoffnung des Herrn die mitunter hinzugefügte Taube, der Anker u. a. m. verdeutlicht. Die erstere findet im 3. Jahrhundert auch in die typische Komposition des Guten Hirten Eingang. Im 4. stehen manchmal Oranten hinter oder zwischen den Lämmern (Abb. 43), die Allegorie gleichsam in die konkrete Darstellungsweise übersetzend.

So widerspruchsvoll im einzelnen die Anwendung der bukolischen Bildersprache auf die Paradiesesvorstellungen bleibt, begründet sie doch in den ersten drei Jahrhunderten für die christliche Kunst im Volksbewußtsein die vorherrschende Auffassung der Gestalt des Heilands. Die mit dem Gleichnis verknüpfte Vorstellung von dem Lehrer (I. Petri I, 25; Hebr. XIII, 20), wurde zwar von der kirchlichen Autorität betont, — einen Schüler „der glaubwürdigen Wissenschaft des göttlichen Hirten“ nennt sich der phrygische Bischof Aberkios (um 200 n. Chr.) in seiner Grabschrift —, aber in der sepulkralen Malerei kommt sie selten zu Worte. In einem merkwürdigen Doppelbilde der Prätextatkatakomben aus dem 4. Jahrhundert ist statt des Milcheimers der zylindrische Rollenbehälter (Capsa) neben dem Hirten dargestellt. Mehrere, zum Teil bärtige Hirtengestalten späterer Fresken dürften vielleicht auf Grund der verallgemeinerten Beziehung des Sinnbildes auf die Lehrer der christlichen Gemeinde zu verstehen sein. Der ganze Darstellungskreis verwildert jedoch mehr und mehr, seit in der Friedensperiode vor der Diokletianischen Verfolgung, in der die Organisation der Kirche sich vollendete, das neue Ideal des göttlichen Lehrers inmitten seiner Jünger eine selbständige künstlerische Verkörperung gefunden hatte. In seinem ursprünglichen volkstümlichen Sinne aber ging das Bild des Guten Hirten in die liturgischen Gebetsformeln ein (s. unten), in denen vielfach die Grundvorstellungen des Urchristentums fortlebten, während die kirchliche Lehre ihren einfältigen Sinn modelte.



Abb. 53. Vorkammer der Capella greca mit Bilderfolge: Erweckung des Lazarus, die Jünglinge im Feuerofen, Susannaszenen (nach Wilpert, *Fractio Panis*, 1895).

In die Kontroversen der achtziger Jahre über Ursprung und Bedeutung der christlichen Symbole gibt umfassenden Einblick Wilpert, *Prinzipienfragen d. christl. Archäologie*, Freiburg i. Br. 1889. Eine kritische Sichtung vom neueren Standpunkt bietet Sybel, *a. a. O.* I, S. 170–180; im einzelnen vgl. die betr. Artikel bei Cabrol, *Dict. d'archéol. chrét.*, I u. II (Ancre, Colombe usw.) und die oben (S. 16) gen. Handbücher. Die Entstehung der Hirtensymbolik wurde vor allem geklärt durch V. Schultze, *Realencykl. f. prot. Theol. u. Kirche*, IV, S. 73 ff., und C. M. Kaufmann, *Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler d. Antike u. d. Urchristentums*, Mainz 1900, S. 124–160; zum Typus des G. Hirten vgl. die letzte Zusammenfassung des Materials bei L. Clausnitzer, *Die Hirtenbilder in d. altchristl. K.*, Halle a. S. 1904 (Diss.), sowie Sybel, *a. a. O.*, I, S. 240 ff. und meine Ausführungen *Repert. f. K. Wiss.* 1911, S. 299 ff.

Vertrat das genrehafte Sinnbild dem Christen die Person des Heilands, an die sich das Gebet richtet, so verkörpert der übrige Darstellungsinhalt der sepulkralen Malereien den Inhalt des Gebets und den Betenden selbst in symbolischer Verhüllung. Hier hört die Aneignung antiker Bildmotive auf und setzt freie Neuschöpfung ein. Die ersten biblischen Darstellungen tauchen schon um die Wende des 1. Jahrhunderts im Vestibulum der Flavier (S. 42) auf. Vielleicht noch aus der ersten Hälfte des 2. aber steht uns bereits eine ganze Reihe der ältesten Bildtypen in den Fresken der Capella greca der Priscillakatakomben (S. 40) und in





Abb. 54. Noah in der Arche, aus der Capella greca  
(nach Wilpert, *Fractio Pania*, 1895).

der Doppelkammer der Lucina (S. 43) vor Augen. In diesem Bilderkreise überwiegen merkwürdigerweise die Darstellungen alttestamentlicher Vorgänge. Sie haben offenbar einen zeitlichen Vorsprung. Allen voran begegnet uns Daniel zwischen den beiden Löwen neben einer Grabnische der Flaviergalerie (Abb. 41) und etwas weiter an derselben Wand, eine halbzerstörte Darstellung Noahs, den schon Justin der Märtyrer (um 150 n. Chr.) als Beispiel wunderbarer Gotteshilfe nennt. Ihn zeigt auch die Wandmalerei der Capella greca miterhobenen Händen in der kastenähnlichen Arche stehend, zu der die Taube herabfliegt (Abb. 54). Dieser reichste alttestamentliche Zyklus des 2. Jahrhunderts enthält außer den eben genannten Szenen: das Opfer Abrahams, das Quellwunder des Moses, die drei Jünglinge im Feuerofen und die Geschichte Susannas in drei aufeinanderfolgenden Bildern (Abb. 53). Mit Ausnahme der letzteren sind es die am häufigsten in den Katakomben wiederkehrenden Bilder, von den Dar-

stellungen des Guten Hirten und den Jonasszenen abgesehen, von denen der unter der Kürbisaube gelagerte Prophet — kaum viel später — in der Lucinagruf auftaucht. Zwei nahezu zerstörte Bilder stellen daselbst anscheinend die zum typischen Gesamtzyklus (Abb. 42) gehörigen Momente dar, wie Jonas aus dem Schiff geworfen und vom Walfisch verschlungen und wie er von diesem wieder ausgespien wird. Als wichtigste Szene erscheint zwar, da sie öfters allein dargestellt wird, — so z. B. in einem Arkosolium der ersten Katakombe von Neapel —, die erhaltene, ein Sinnbild der Ruhe im Herrn. In den beiden anderen aber haben wir den eigentlichen Urtypus zu erkennen, dem wieder der Gedanke der Errettung zugrunde liegt.

Wie kommt es nun, daß diese alttestamentlichen Vorgänge in den altchristlichen Gräften Roms am frühesten und am häufigsten wiedergegeben wurden? Welchen Sinn haben sie dort? Ihre Aufnahme vollzieht sich augenscheinlich fast gleichzeitig und völlig unvermittelt. Das läßt keine andere Erklärung zu, als daß sie schon vorher gegeben waren und von den Christen übernommen worden sind, und zwar schon in Alexandria. Ihre Entstehung aber verdanken sie dem Judentum, denn die älteste literarische Grundlage dieses Typenschatzes der christlichen Kunst ist in jüdischen Gebeten der späthellenistischen Epoche erkannt worden.

Zur traditionellen Berufung auf die Wundertaten, die der Herr Israel in Ägypten und in Kanaan erwiesen, waren in dem während der Makkabäerzeit verfaßten Buche Daniel zwei neue Beispiele wunderwirkender Gotteshilfe hinzugekommen: die Errettung Daniels aus der Löwengrube und die Befreiung der drei Jünglinge aus dem glühenden Ofen. Andere, aus der alexandrinischen Diaspora hervorgegangene Schriften nennen daneben Jonas und Susanna, die Opferung Isaaks, Abel, Joseph u. a. m. Solche Berufungen gingen in das jüdische und dann in das christliche Gebet über, wurde doch das Urchristentum von denselben allgemeinen Anschauungen über die das Leben bedrohenden Gefahren beherrscht und war es doch

nicht weniger tief als das Judentum in abergläubischen Vorstellungen befangen. Krankheit und Tod galten so gut wie Besessenheit, feindliche Kräfte der Tierwelt u. dgl. als Ausfluß dämonischer Mächte. Durch Gebet und Beschwörung aber suchte man die Dämonen zu bekämpfen. Seit dem 3. Jahrhundert zählte die christliche Kirche zu den unteren geistlichen Ämtern sogar besondere, für die Teufelsaustreibung bestellte Exorzisten. Einem solchen Zwecke dienten zunächst jene Berufungen als Bürgschaft des Gebetserfolges. Bald genug sind dann den früheren Zeugnissen von der Allmacht Gottes die Wunder des Neuen Testaments angereicht worden. Sah man doch durch Christus die Erlösung von allen Übeln fast vor den Augen der lebenden Generation verwirklicht. Sich seiner Heilstaten zu erinnern, lag um so näher, als in ihnen die Vorbilder der Totenerweckung gegeben waren. Wohl schon um die Wende des 1. Jahrhunderts haben die christlichen Gebete eine derartige Erweiterung erfahren. Solche Texte sind uns zwar nur in späteren Versionen erhalten, doch liegt der bedeutsamsten, den pseudocyprianischen Orationen, ein weit zurückreichendes griechisches Original zugrunde. Christus wird darin geradezu ein „Heiland der Kranken“ genannt. Auch bezeugt Origenes († 254), daß zur Beschwörung der Dämonen die Anrufung des Namens Jesu und die Erzählung der Geschichten des Herrn diene. Der Sinn der christlichen Gebete faßte die Beseitigung jedes physischen und moralischen Übels ins Auge. „Wie er auf Erden die Schwächen des Fleisches heilte und das Fleisch unversehrt machte, so wird er es uns viel mehr in der Auferstehung tun“, sagt Justin der Märtyrer. — Diese bedeutungsvollen Zusammenhänge zwischen der Gebetsliteratur und dem frühchristlichen Bilderkreise sind nach dem grundlegenden Vorgange von E. Le Blant neuerdings in eindringlicher Untersuchung aufgeklärt worden durch K. Michel, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit*, Leipzig 1902. Stud. üb. christl. Denkm., hsgb. von J. Ficker, N. F., 1. Heft. Über den Zyklus der Capella greca vgl. Wilpert, *Die Mal. d. Kat. Roms* (Text), S. 151 und in den (S. 40) oben angeführten Monographien sowie Sybel, a. a. O. I, S. 292.

Um zu begreifen, wie aus dem Gebet der Antrieb zu bildmäßiger Darstellung der alttestamentlichen Rettungen im christlichen Grabschmuck entspringen konnte, fehlt uns aber noch ein Mittelglied, das nur die wissenschaftliche Hypothese erbringen kann. Der Vorgang wird erst verständlich, wenn man annimmt, daß auch jene Bilder ihre Gestaltung bereits im jüdischen Gebrauch gefunden hatten. Sie mögen schon die jüdischen Gräfte Alexandrias geschmückt haben, wenn selbst mythologischer Bildschmuck (Abb. 8) für hellenisierte Juden keineswegs ausgeschlossen erscheint. Jedenfalls aber sind sie bei diesen in der Kleinkunst vorauszusetzen, vor allem auf Amuletten, welche die Wirkung des Gebets gleichsam zu einer dauernden für ihren Träger machen sollten. Für die Richtigkeit dieser Vermutung spricht eine oft angeführte Stelle des Clemens Alexandrinus († 220), nach dessen Zeugnis es noch bei den Christen üblich war, ihre Siegelringe mit den Symbolen der Taube, des Fisches, des Schiffes, der Leier, des Ankers, sowie mit der Darstellung des Fischers, also einem vollständigen Bildtypus, zu schmücken. Jüngere Amulette, die sich erhalten haben, und die in christlichen Gräbern gefundenen Ringe weisen öfters ganze Szenen auf, unter denen allerdings die neutestamentlichen schon voranstehen. Allein eine andere Denkmälergattung der Kleinkunst, die jene Stammtypen gleichzeitig mit den Fresken aufgenommen hat, zeigt noch das entgegengesetzte Verhältnis. Im Kalkbewurf der Gräber fanden sich zahlreiche Glasscherben von Trinkgefäßen eingebettet, welche dieselben Szenen in geritzter Zeichnung auf angeschmolzenem Blattgold tragen. Hier überwiegen sowohl unter den Einzelbildern wie in den seltneren Bilderzyklen noch im 3/4. Jahrhundert die alttestamentlichen Typen (Abb. 56). Die in Albanien gefundene Schale von Podgoriza (Abb. 55), deren eingeschliffene Darstellungen von denen der Goldgläser nur durch ihren primitiveren Stil abweichen, weist z. B. erst ein Wunder Christi auf. Eine außergewöhnliche Bedeutung verleihen ihr die kurzen, offenbar den Gebetsformeln entstammenden Beischriften: „Lazarus hat der Herr (wiedererweckt), Jonas aus dem Bauch des Seeungeheuers (befreit), Daniel aus der Löwengrube“ usw. Auch der Gebrauch der Goldgläser war schon den Juden geläufig, wenngleich die Fundstücke aus den jüdischen Gräften Roms nur die Darstellung des siebenarmigen Leuchters, der heiligen Lade und





Abb. 55. Altchristliche Glasschale aus Podgoriza  
(nach Garrucci, Storia dell'arte crist.).

Abb. 56. Bruchstücke einer Goldglasschale aus Köln: Susanna, Jünglinge, Daniel u. Löwe, Moses, Jonasszenen, Adam u. Eva, Fischfang, Abrahamsopfer

(nach Dalton, Cat. of early christ. ant. in the Brit. Mus. N.629)

anderen Kultgeräts aufweisen (Abb. 59). Ausgangspunkt der Technik aber scheint Alexandria mit seiner blühenden Glasindustrie gewesen zu sein.

Die Fortbildung der Vorstellungen im christlichen Gebet erklärt, daß uns

schon in der Capella greca neben dem alttestamentlichen Zyklus die Heilung des Gichtbrüchigen und die Wiederbelebung des Lazarus begegnen, etwas später wohl auch das älteste Beispiel der Heilung der Blutflüssigen (schwerlich jedoch der Begegnung Jesu mit der Samariterin, sondern eher Eliesers mit Rebekka) in der Prätextatkatakombe. Die ersten beiden Szenen geben nur die Wirkung des Wunders wieder. Der Gichtbrüchige ist ganz allein dargestellt, wie er eilenden Schrittes das Bett fortträgt, was für ihn bis in die Spätzeit typisch bleibt (Abb. 43), ja sogar bei der Erweckung des Lazarus (Abb. 53) fehlt noch der Wundertäter. Zur Veranschaulichung der Verwandlung aber ist Lazarus zweimal, halb angelehnt als Mumie und mit gekreuzten Armen vor der Tür des Grabhauses stehend, wiedergegeben. Eine betende weibliche Nebengestalt fordert eine symbo-

liche Deutung. Spricht sich doch in den alttestamentlichen Typen der Zusammenhang der Bilder mit dem Gebet besonders deutlich darin aus, daß die Hauptgestalt meist die Gebetsstellung hat, so besonders Daniel, Noah und Susanna. Die Gebete selbst sind in ihnen gleichsam Bild geworden. Und wie eine Verbildlichung der Berufung wirken die wiederholt hinzugefügten auf die Malereien weisenden Einzelgestalten (Abb. 53). Aber es lag auch im Geiste der antiken Kunstübung, den Begriff für sich herauszuheben. Es ist die „Euche“, das Gebet selbst, die uns nunmehr als „Orans“ (Oratio) neben einer symbolischen Darstellung, wie der Lazarusszene der Capella greca, oder losgelöst von allen Bildern im Deckenschmuck — so z. B. ebenda inmitten der Weinranken (Abb. 31) —, entgegentritt. In einem Cubiculum der Lucina-Krypten, wo sie sich zweimal dem Guten Hirten zuwendet (Tafel 1), ist ihre Beziehung auf das eigentliche Ziel des Flehens unverkennbar. Bald verallgemeinerte sich jedoch die Bedeutung der Gestalt dahin, daß man in ihr den in die Seligkeit eingegangenen, anbetenden Verstorbenen erkannte, wie es in jüngeren Denkmälern (Abb. 43) die sie umgebenden Lämmer bestätigen. Der Gedanke der Fürbitte für die Überlebenden war darin anfangs so wenig wie der des Dankgebetes enthalten, da das bildliche Motiv das Gegebene war und nicht die neue Vorstellung. Der Bedeutungswandel aber erklärt es, daß schon im 2. Jahrhundert gelegentlich, wenngleich nicht allzuoft, männliche Oranten vorkommen und daß die Gestalt eine außerordentliche Verbreitung in der sepulkralen Malerei erlangte. Die Orans begegnet uns jedoch noch in mancher späteren Komposition (s. unten) augenscheinlich im Sinne der Gebetspersonifikation und kann auch für sich in einzelnen Fällen kaum anders aufgefaßt werden (S. 60 u. 75). Entstammt die Gebärde des Erhebens der Arme antiker Sitte, so wurde bald eine symbolische Beziehung auf das Kreuz hineingedeutet (Tertullian) und auf das Ausbreiten derselben mehr Gewicht gelegt (Abb. 47 und 63).

Das Zusammenfließen christlich-jüdischer Gedanken mit antiker Vorstellungsweise und Kunstform gab dem ersten christlichen Kunstschaffen die Triebkraft. Wo sich das Christliche noch enger mit Heidnischem berührte, erlitt es eine stärkere Verdunkelung. So hat sich die Darstellung des mythischen Sängers Orpheus in der christlichen Kunst des 2. und 3. Jahrhunderts eingebürgert und im Orient noch weit länger erhalten. Denn das Christentum der Massen hatte sich in den ersten beiden Jahrhunderten noch nicht so reinlich von dem antiken Wesen geschieden. Erst aus der fortgesetzten Geistesarbeit der christlichen Denker schälte sich langsam das Lehrdogma heraus. Die Anfänge des Synkretismus, aus dem in der Folge die gnostischen Systeme entstanden, liegen weiter zurück. In Hymnen und magischen Beschwörungsformeln antiker Religionsgenossenschaften, die unter dem Namen des Orpheus als Stifter der bakchischen Mysterien verbreitet waren, hatte unter jüdischem Einfluß die Berufung auf die Erzväter des Alten Testaments, auf Moses und Daniel Platz gegriffen. Jetzt trat die Nennung Jesu hinzu. Wo das Christentum solche Elemente aufnahm, konnte eine weitherzige Auffassung die Erinnerung an Orpheus als Verkünder der neuen Lehre unter den Heiden (Justin) und sein Bild, das schon antike Grabsteine tragen, dulden. Ja, für breite Schichten ihrer Bekenner scheint seine Gestalt sogar zeitweilig mit der des göttlichen Heilands zu einer Vorstellung zusammengefloßen zu sein. Die Vorstellung von dem Hirtenberuf des Orpheus mußte die Gedanken in diese Richtung lenken, wie gerade die Kunstdenkmäler bezeugen. Die ältesten Fresken in S. Callisto (Abb. 57) und in der Priscilla-Katakomben zeigen Orpheus von Schafen umgeben, was keinen anderen Sinn haben kann, als daß in seiner Gestalt der „wahre Orpheus“ zu erkennen sei, nimmt er doch in S. Callisto wie sonst der Gute Hirte das Mittelfeld der Decke ein. Die kirchliche Lehre konnte den Eindringling — Clemens Alexandrinus nennt den Sänger einen Betrüger und Zauberer — nur dadurch unschädlich machen, daß sie ihn als Antitypus möglichst weit hinter Christus zurückschob. Die Parallele wird dann von den Kirchenvätern weitergeführt: wie Orpheus durch seinen Gesang die reißenden Tiere besänftigte, so habe Christus die schwierigsten Tiere, die Menschen, bezwungen (Clemens Alexandrinus und Eusebius). Der unverfälschte antike Stammtypus des Sängers, dem zahme und wilde Tiere lauschen, taucht daher erst in einem (verschollenen) allegorischen Deckengemälde der Domitillakatakomben vom Ende des 3. Jahrhunderts auf.

Dem antiken Volksempfinden trat Christus zuerst als der große Wundertäter nahe. Stellte





Abb. 57. Orpheus mit Lamm, Deckenmalerei aus der Callixtus-Katakomben  
(nach Wilpert, Die Mal. d. Kat. Roms).

wuchs, haben ferner die alttestamentlichen Prophezeiungen des Balaam, Michas und Jesaias (VII, 4) eine Verbildlichung erfahren —, in Rom am frühesten in der vielumstrittenen Freske eines Arkosoliums der Priscilla-Katakomben (Abb. 58) aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts. Zuseiten des guten Hirten im Scheitel der Bodenleibung erblicken wir dort auf der einen Seite mehrere Oranten, auf der anderen Maria, über das an ihrer Brust ruhende nackte Kind gebeugt dasitzend, und vor ihr augenscheinlich den jugendlichen Jesaias, der mit der Rechten auf den Stern über ihr (Jes. IX, 2) hinweist. Die auffällige Übereinstimmung des Bildes mit der Magierszene der Capella greca in dem Zuge, daß Maria als die nährende Mutter aufgefaßt ist, verrät die Anlehnung an antike Typen göttlicher oder menschlicher Mütter, vor allem an die Gestalt der Isis mit dem Horusknaben, die sich in Alexandria dem Blicke der christlichen Maler aufdrängen mußte.

Das dem Gebet entspringende, auf die magischen Heilswirkungen gerichtete Interesse der frühchristlichen Kunst schließt nicht aus, daß auch der Kult Einfluß auf die Bilder gewann, soweit er in den Heilsgaben des

doch ein Alexander Severus neben den Bildnissen des Pythagoras, Apollonius von Thyana u. a. auch das seine auf. Die Gewalt, die der Heiland schon bei seiner Geburt über die Dämonen gewonnen hatte (Origenes), sah man bekräftigt in dem früh eingeschobenen Bericht des Matthäus-Ev. (II, 1—12) über die Ankunft der Magier aus dem Morgenlande (Justin). Die Malerei bemächtigte sich fast gleichzeitig des Stoffes. Als eine der ersten Darstellungen aus der Jugendgeschichte des Herrn schmückt die Huldigungsszene schon den Trennungsbogen der beiden Kammern der Capella greca (Abb. 31). Sie zeigt die drei Magier in der typischen Tracht der Mithraspriester mit Geschenken auf die sitzende Maria zukommend, die das Kind an der linken Brust hält. Weit früher als die eigentliche Geburtslegende, die um die Wende des 1. Jahrhunderts aus den schon im Evangelium (Lukas I, 27—35) gegebenen Ansätzen er-



Abb. 58. Verkündigung des Jesaias, Arkosolbild aus der Priscilla-Katakomben.

Gottesdienstes anschauliche Elemente enthielt. Einen Anknüpfungspunkt bot wohl zuerst das Fischsymbol, dessen Keime jüdischer Sitte und jüdischen Vorstellungen entstammen, innerhalb des Christentums aber zu höherer Bedeutung erwachsen. Als Festspeise, die schon der Dichter Persius († 62 n. Chr.) kennt, erblicken wir den Fisch auf jüdischen Goldgläsern (Abb. 59). So war er zur messianischen Speise geworden und blieb es auch für die Christen, wie eine noch ganz nach dem Schema des antiken Totenmahls dargestellte Mahlszene am Ende der Flaviergalerie bezeugt, der man mit Unrecht öfters jede Symbolik abgesprochen hat. Zum Sinnbild Christi freilich wurde der Fisch erst durch eine im 2. Jahrhundert einsetzende Bedeutungsentwicklung erhoben.



Abb. 59. Jüdisches Goldglas mit Kultgerät und Sabbathspeise

(nach Garrucci, Storia dell'arte cristiana).

Das akrostichische Buchstabenspiel, aus dem sich durch Zusammensetzung der Anfangsbuchstaben der Wortfolge „Jesus Christus Gottes Sohn Heiland“ (Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ) das griechische Wort „Fisch“ (ΙΧΘΥΣ) ergibt, hat seine Entstehung wohl erst dem 3. Jahrhundert zu verdanken (als Interpolation der Sibyllinischen Bücher um 265 n. Chr.). Aber wenn auch dadurch die Umkehrung der gewöhnlichen Wortfolge (Hebr. IV, 14) „Jesus Christus der Sohn Gottes“ (bzw. der gekürzten Schreibung) hervorgehoben wurde, so fand es doch offenbar nur darum Anklang, weil es mit einem schon vorhandenen Sinnbild zusammentraf. Als Fisch ist Christus schon im 2. Jahrhundert in Beziehung zur Taufe vorgestellt worden, daß aber in ihr der Ausgangspunkt dieser Symbolik liegt, — bleibt mindestens fraglich. Vielmehr hat sich die Verknüpfung des Sinnbildes mit der Taufe wohl erst vollzogen, nachdem die jüdisch-christliche Festspeise — wahrscheinlich unter dem Einfluß des in Kleinasien verbreiteten Kults der syrischen Atargatis und ihres fischgestaltigen Sohnes — auf den Messias selbst gedeutet worden war. Dem messianischen Fisch die Beziehung auf Jesus beizulegen, boten die evangelischen Speisungswunder, in denen neben dem Brot Fische die Nahrung darstellten, weiteren Anlaß. Läßt doch der vierte Evangelist den Herrn im Anschluß an die Speisung der Fünftausend von der Hingabe seines Fleisches zur Speise sprechen (Joh. VI, 5—13 und 26—58). Andererseits galt der Fisch im Wasser schon als Bild des gläubigen Israeliten, das nunmehr auf die Taufe Christi und auf seine Anrufung in der Taufformel bezogen wurde. Beide Gedankenreihen vereinigt die um die Wende des 2. Jahrhunderts verfaßte Grabinschrift des Bischofs Aberkios von Hieropolis —, die, seiner Reise nach Rom und Mesopotamien gedenkend, verkündet: „Überall war Pistis (der Glaube) mein Führer und reichte mir überall den Fisch der Quelle (d. h. der Taufe) zur Speise, den reinen, welchen die makellose Jungfrau (wohl die Kirche) fing; und ihn gab er den Freunden zur Speise, indem er heilsamen Wein, gemischt mit Brot, darreichte.“ Die Bezugnahme auf das Abendmahl liegt hier klar zutage, wenngleich Brot und Wein schon in der jüdischen Mahlsitte bei der Zeremonie der Einsegnung besondere Bedeutung hatten und daher mehrfach neben dem Fisch auf Grabsteinen und Goldgläsern vorkommen. — Um die gründliche Erforschung der christlichen Fischsymbolik hat sich neuerdings Fr. Dölger, Das Fischsymbol in frühchristl. Zeit, 1910, I. Röm. Quartalschr. Suppl. XVII, verdient gemacht. Dazu erbrachte J. Scheftelowitz, Archiv f. Rel.-Wiss. 1911, XIV., S. 1 ff. den Nachweis, daß es zu den aus dem Judentum überkommenen Elementen gehört und letzten Endes vielleicht den altsemitischen Religionen entstammt. Zu den jüdischen Goldgläsern vgl. auch Wulff, Amtl. Ber. d. Kgl. Mus. Berlin, 1913.

Die letzten Worte der Aberkiosinschrift (s. oben) würden ihre Illustration durch zwei stillebenartige Bilder der Lucinagruff (Taf. III, 2) finden, die uns je einen Fisch hinter einem Korbe mit fünf Broten liegend zeigen, davor aber oder dahinter, — wenn die Farbreste richtig



gedeutet werden —, ein mit rotem Wein gefülltes gläsernes Gefäß. Zugleich enthalten diese Darstellungen einen Hinweis auf das Speisungswunder, das auch in die exorzistischen Gebete und wohl deshalb so zeitig in den Bilderkreis Aufnahme gefunden hat, und zwar in unverkennbarer eucharistischer Färbung. Denn die Szene der wunderbaren Speisung, nicht etwa eine wirkliche Abendmahlsfeier, wird man nach allem Gesagten in dem Lünettenbilde der *Capella greca* (Abb. 31) erkennen müssen, wo sieben Teilnehmer, darunter zwei Frauen, nach antiker Weise im Halbkreise gelagert sind, wengleich hier die Handlung des Brotbrechens hervorgehoben ist und in dem neben zwei Schüsseln mit Fischen dargestellten Kelch eine stärkere Bezugnahme auf die Eucharistie liegt, als jüngere Wiederholungen der Szene sie zu enthalten pflegen. Mit den letzteren hat die Freske die zu beiden Seiten verteilten sieben Körbe des Speisungswunders und die Siebenzahl der Tischgenossen gemein. Diese entstammt freilich nicht dem Evangelium, sondern einem antiken Bildtypus des Gelages der Seligen (S. 86) und beweist, daß wir nicht eine getreue Wiedergabe des biblischen Vorgangs, sondern ein sich im Jenseits erneuerndes Abbild des Wunders darin zu sehen haben, in das andere althergebrachte Vorstellungen hineinspielen. In diesem Sinne erhalten die Mahlszenen als christliche Ausläufer des antiken Totenmahls alsbald bevorzugte Plätze im Grabschmuck.

Das letzte Mahl des Herrn selbst darzustellen, lag der frühchristlichen Volkskunst noch ganz fern. Die Taufe Christi hingegen ist als symbolische und gewissermaßen als erste historische Szene sehr zeitig dargestellt worden, wozu sowohl die evangelische Erzählung wie das Verlangen nach sinnbildlicher Veranschaulichung des Sakraments reizen mochte. Die im Durchgang der Lucinakrypten befindliche Darstellung eines Knaben, der aus dem Wasser zu einem die Rechte über ihn ausstreckenden jugendlichen Manne emporsteigt, während von der entgegengesetzten Seite eine Taube zu ihm herabfliegt, darf noch heute als erstes gesichertes Beispiel gelten und kann kaum eine andere Erklärung finden.

Das starke Hervortreten der Bilder des Mahles und der Taufe innerhalb der gesamten, anscheinend nach bestimmtem Plane, wengleich keineswegs nach kirchlicher Vorschrift, angeordneten Dekoration hat fünf aufeinanderfolgenden Cubicula der Callixtus-Katakombe (S. 45) den Namen der Sakramentskapellen eingetragen. In Wahrheit haben sich wohl die Maler der später ausgeschmückten Kammern mehr oder weniger an das in den beiden ältesten Kapellen ( $A^2$  und  $A^3$ ) vorliegende System angeschlossen. Zwischen diesen, die in den ersten Jahrzehnten des 3. Jahrhunderts entstanden sein mögen, besteht aber vielleicht schon ein ähnliches Abhängigkeitsverhältnis.

Die übersichtlichere Nebeneinanderstellung der innerlich zusammengehörigen Szenen unter Berücksichtigung der dekorativen Wirkungen der Symmetrie zeigt unstreitig die Kapelle  $A^3$  (Abb. 44). Da in beiden Cubicula auf jede Wand je zwei loculi entfallen, standen für die Bilder nur die langgestreckten Wandstreifen zwischen diesen und unter dem Gewölbansatz und die schmalen seitlichen Hochfelder zur Verfügung —, an der Eingangswand nur diese. Die untere Bilderfolge beginnt überall an der linken Seitenwand, wo in der Kapelle  $A^3$  an erster Stelle jetzt eine zerstörte Einzelfigur sich befand, während in der anderen Moses' Quellwunder hierher versetzt ist, wohl infolge einer Verschiebung des ursprünglichen, auf die Refrigeriumvorstellung (S. 61) beruhenden Sinnes dieses aus dem Gebet geschöpften Rettungstypus. Der Künstler hat es nämlich mit dem Bilde des Fischers verknüpft, indem er diesen den Fisch aus dem Wasser des Felsens herausziehen läßt, und zwar anscheinend in symbolischer und nicht in rein künstlerischer Absicht, da dem Fischer selbst eine lehrhafte Deutung unbedenklich beigemessen werden darf. Tertullians Ausspruch über die Taufe: „Wir Fischlein werden nach der Weise unseres Ichthys Jesus Christus im Wasser geboren“, gehört nicht zu den ausgeklügelten dogmatischen Deutungen, sondern wurzelt in der Symbolik des Taufritus (s. oben). Am Sockel eines Arkosolgrabes in Syrakus ist er wörtlich in das Bild übersetzt: dort kommen einem großen Fisch eine Anzahl kleiner entgegen. Und so werden uns auch die



Die drei Jünglinge im Feuerofen  
Arkosolbild aus der Priscilla-Katakombe



Messianisches Fischmahl  
Stilleben aus der Lucinagruf (nach J. Wilpert)





Abb. 61. Arkosolbilder aus S. Pietro e Marcellino: Lazarus Erweckung, Orant und Brotvermehrung  
(nach Wilpert, *Die Mal. d. Kat. Roms*).

mitsamt den Körben der Brotvermehrung in die vier Segmente der Decke verteilt sind. Ihr Mittelfeld enthält hier wie dort das Bild des Guten Hirten. In A<sup>3</sup> sind außerdem an beiden Seiten der Mittelwand zum erstenmal zwei Fossoren in voller Tätigkeit abgebildet. Eine noch freiere Schöpfung der Künstlerphantasie hat im Bogenfeld der gleichen Wand in der anderen Kapelle ihren Platz gefunden. Auf stürmischem Meere ist ein Schiff zum Spiele der Wogen geworden. Einer der Insassen ist schon über Bord gespült. Über einen Betenden aber streckt sich die Hand des Herrn aus Wolken schirmend aus. Der Gedanke ist anscheinend, daß der Christ auch im Sturm der Lebensfahrt, die auch auf den Grabsteinen durch das antike Sinnbild des Schiffes veranschaulicht zu werden pflegte, bis ans Ende im sicheren Schutze des Herrn steht. Die Vorstellung von dem Schiff der Kirche liegt hingegen fern. — Die dogmatisierende Erklärung der Fresken, wie sie zuletzt von Wilpert, *Die Malereien der Sakramentskapellen*, Freiburg i. Br. 1897, begründet wurde und noch a. a. O. (Text), S. 287 ff. im wesentlichen aufrecht erhalten wird, erscheint heute unhaltbar, beruht jedoch auf dem richtigen Grundgedanken, daß hier ein zusammenhängendes System der älteren Typenschicht vorliegt, in das Gedankenbeziehungen zum Kult hineinspielen; vgl. Sybel, a. a. O., I, S. 293 ff. und meine Bemerkungen im *Repert. f. K. Wiss.* 1911, S. 297 u. 304 ff.

Daß die Bilderfolge der Sakramentskapellen nicht aus einmaliger Auswahl und zufälliger Wiederholung hervorgegangen ist, sondern einen geschlossenen Bestand bildet, der im Einzelfalle mit mehr (bei A<sup>3</sup>) oder weniger (bei A<sup>2</sup>) Verständnis aufgenommen wurde, wird angesichts der übereinstimmenden Zusammenstellung der Sinnbilder in der frühesten christlichen Sarkophagplastik (s. Kapitel III) zur Gewißheit. Es ist der bereicherte Typenschatz der alexandrinischen Malerei vom Ende des 2. Jahrhunderts, der uns hier in gefestigter Ordnung vor Augen steht, wie seine ältesten Stammtypen in ihrer ersten Ausprägung schon in der Flaviargalerie verstreut auftauchen (s. S. 64, 66, 68 u. 75). Im Laufe des 3. Jahrhunderts vergrößert sich der Bilderkreis der römischen Sepulkralmalerei. An neutestamentlichen Szenen kommen hinzu: die Brotvermehrung (in jüngeren Cubicula der Domitilla- und Priscilla-Katakomben und in S. Pietro e Marcellino, Abb. 61), sowie anscheinend die Heilung des Blinden (in Nunziatella), dazu ein neuer Typus der Anbetung der Magier (Abb. 62). Aber die alttestamentlichen Typen erfahren eine noch beträchtlichere Vermehrung. David mit der Schleuder, Hiob, Tobias mit dem Fisch und das erste Menschenpaar finden erst jetzt in Rom Eingang, während uns das erst- und das letztgenannte Bild ohne Schlange erheblich früher in Neapel begegnet (S. 51, Abb. 38). Daraus dürfen wir schließen, daß es sich um ein Zuströmen neuen Bildstoffes aus einem auswärtigen, an den alttestamentlichen Typen stärker interessierten Kunstzentrum handelt.

Das bestätigt auch der veränderte Charakter der schon bekannten Szenen. Befand sich die christliche Malerei Roms im 2. Jahrhundert noch in einem flüssigen Zustande, so hört die Freiheit der Gestaltung fortan fast gänzlich auf. Die Kompositionen werden immer im wesentlichen wiederholt. Manche Züge weisen darauf hin, daß sich diese Befestigung der Typen, wie ihre erste Gestaltung, an einem Punkt vollzogen hat, wo hellenistische Kunstelemente mit christlichem Wesen dauernd in Berührung standen. Die sonderbare Gestalt der Arche Noahs hat man treffend mit dem Kasten der Danae auf griechischen Vasenbildern verglichen, blieb doch auch die griechische Bezeichnung der Haustruhe (Kibotos) daran haften. Noch bedeutsamer erscheint die von Anfang an übliche Darstellung des toten Lazarus als Mumie (S. 70). Die römischen Maler lassen in den Sakramentskapellen den Wiedererweckten aus dem ädikulaartigen Grabhause heraustreten. Seit dem 3. Jahrhundert aber wird er wieder regelmäßig in diesem, das einen bleibenden Bestandteil des Typus bildet, in mumienhafter Umhüllung aufrechtstehend dargestellt (Abb. 61 u. 43). Der Vollzug des Wunders wird durch die Einführung des Zauberstabes verdeutlicht, dessen Christus sich auch bei der Brotvermehrung sowie Moses beim Quellwunder bedient. Dieses Attribut entspricht dem Geiste der von magischen Vorstellungen beherrschten Unterströmung des Christentums. Die alttestamentlichen Stammtypen erleiden im allgemeinen nur Veränderungen in Nebendingen, so gelegentlich die drei Jünglinge im Feuerofen in der realistischeren Wiedergabe der Persertracht (Taf. III, 1). Daß ihre Errettung als Vorbild der Erlösung zur Seligkeit aufzufassen ist, wird gelegentlich durch Hinzufügung der Taube mit dem Ölzweig verdeutlicht. Daniel, ursprünglich mit der Tunika bekleidet (Abb. 41), erscheint manchmal in heroischer Auffassung nackt, um zuletzt dasselbe orientalische Kostüm wie jene und die huldigenden Magier anzunehmen. Einzelne Typen, die anfangs noch eine freiere Komposition zuließen, wie Susanna und das Abrahamsopfer (S. 68 u. 75), werden in der Folge auch dem dreiteiligen Schema unterworfen.

Die Zunahme der Bilder, welche den Gedanken der Errettung ausdrücken, beweist, daß die Grundauffassung des malerischen Schmuckes der Cömeterien während des 3. Jahrhunderts noch keine wesentliche Verschiebung erfahren hat. Auch bei der Darstellung Adams und Evas, die ihre Blöße bedeckend zu den Seiten des Baumes der Erkenntnis dastehen, bildet nicht der Sündenfall, sondern die Paradiesesvorstellung und die in den Gebeten hervorgehobene Erlösung den Kern des Gedankens. Zur Zeit, in der sich der symbolische Bilderkreis schließt, erfährt er noch keine tiefere Beeinflussung durch die kirchliche Lehre. Vielmehr nahm die Liturgie die älteren Gebetsformeln auf und faßte jene Beispiele der Berufung in dem Sterbegerbet (*commendatio animae*) zusammen, in dem die Seele des Verscheidenden, von dämonischen Gewalten bedroht, sich der in ihnen vielfältig bezeugten Gnade Gottes empfiehlt. Von dieser vulgär-theologischen Neuschöpfung vermögen wir durch Zusammenstellung der bekannten exorzistischen Redewendungen eine ziemlich klare Gesamtvorstellung als ideellem Text der sepulkralen Bilderfolgen zu gewinnen. Beginnend mit einer Heiligsprechung des „Gottes unserer Väter“ und einer Anrufung des „eingeborenen Sohnes“ mag die Totenliturgie zuerst der Welt- und Paradiesesschöpfung gedacht und an sie die Bitte um die dem ersten Menschenpaar verheißene Erlösung in Form vergleichender Berufung auf die Gnadenerweisungen des Alten Testaments: die Errettung Noahs „aus der Sintflut“, Abrahams „aus vieler Gefahr“, Davids „im Goliathkampf“ usw. angeknüpft haben. Der Auszug Israels aus Ägypten wurde mit dem Verlassen dieser Welt verglichen (Ps. 114). Die Apokryphen lieferten weitere Belege. „Erhöre meine Bitte, wie du den Jonas erhört hast aus dem Leibe des Ungeheuers, die drei Knaben aus dem Feuerofen, den Daniel aus der Löwengrube usw.“, war die ständig wiederkehrende Formel (S. 69). Dann wandte sich das Gebet zum „Sohn des lebendigen Gottes, der so große Wunder getan, der den vor vier Tagen gestorbenen Lazarus, die Tochter des Jairus usw. vom Tode erweckt hat, der sich selbst am dritten Tage wieder erhob, der den Gichtbrüchigen geheilt und dem Blinden das fehlende Augenlicht durch Erde und Speichel gegeben hat, der mit fünf Broten und zwei Fischen Fünftausend gespeist und zwölf Körbe voll erübrigte, Wasser in Wein verwandelte, — dieser wird auch die Toten erwecken“ (Apost. Konstitutionen). Als Schlußbitte enthält ein Beerdigungsgebet aus dem 5. Jahrhundert die bedeutsamen Worte: „Wir bitten Gott, daß er den Dahinge-





Abb. 62. Die Anbetung der Magier, aus der Domitilla-Katakombe.

gegangen auf den Schultern des guten Hirten heimtragen und der Gemeinschaft der Heiligen genießen lasse.“ Vgl. Michel, a. a. O. S. 24 und 48 ff. (zur Auswahl der Szenen auf den Denkmälern). — Die chronologische Sichtung der Katakombenfresken wurde eingeleitet durch L. Lefort, *Etudes sur les mon. primit. de la peint. chrét. en Italie*, 1880. Eine kritische Zusammenfassung der älteren Forschungen über die Katakombenmalerei gab O. Pohl, *Die altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei*, Leipzig 1888, während Dobbert, *Repert. f. K. Wiss.* 1890, S. 281 ff., zwischen den prinzipiellen Gegensätzen zu vermitteln suchte. Die Methode, weniger die Gesichtspunkte der römischen Archäologenschule haben eine Fortbildung durch Wilpert, *Die Mal. d. Kat. Roms (Text)* 1905, gefunden. Auch A. Pératé bei Michel, *Hist. de l'art*, I, S. 13 ff., kam weder in der Erklärungsweise noch in der Ursprungsfrage wesentlich über die früheren Anschauungen hinaus. Kurze, aber einschneidende Anregungen zur letzteren bot hingegen schon Ainalow, a. a. O., S. 4 und 17 ff.; vgl. *Repert. f. K. Wiss.* 1903, S. 34 ff. Die Erklärung der Paradieses- und Orantendarstellungen, der Mahlszenen u. a. m., wurde von C. M. Kaufmann, a. a. O., S. 108–178 und S. 194–234, sowie neuerdings durch Sybel, a. a. O., I, S. 180–255, gefördert. Die Entstehung der ältesten Typenschicht aus einer vulgären jüdischen Kleinkunst habe ich im *Repert. f. K. Wiss.* 1911, S. 289 ff., auf K. Michels Forschungen (S. 68 ff.) fußend, nachzuweisen und zugleich die schon von Kraus und Ainalow vertretene Herleitung der frühchristlichen Malerei aus Alexandria eingehender zu begründen versucht. Eine vorurteilslose, wenngleich etwas allgemein gehaltene Erörterung der Probleme nebst vollständiger Literaturübersicht bietet Leclercq bei Cabrol, a. a. O., II, 1, c. 2450–2486 (*L'art des Catacombes*).

Die formale Entwicklung der römischen Katakombenmalerei wird teils von allgemeinen, teils von rein lokalen und sozialen Voraussetzungen bedingt. Die Masse ihrer Erzeugnisse sinkt unter den Stand des antiken Kunstvermögens der ersten drei Jahrhunderte herab. Trotzdem fehlt dem Werdegange der ältesten christlichen Kunst keineswegs die stilgeschichtliche Bedeutung. Er bietet der Beobachtung einen fast einzigartigen Fall der Neuschöpfung von Kunstformen infolge einer kosmopolitischen geistigen Umwälzung. Da diese Kunst gleichzeitig mit den christlichen Grundvorstellungen aus dem christlichen Gemeingeist, in dem sich Antikes und Jüdisches vermischte, hervorwächst, spielen sich bei ihrer Entstehung inmitten einer überreichen künstlerischen Kultur kunstgenetische Vorgänge ab, wie sonst nur auf einer primitiven Kunststufe. Das Gedankenbild der Volksphantasie wird zum Keim neuer Bildgedanken. Darauf beruht eben die Überlegenheit der jungen christlichen Kunst über die erbten Kunstformen der Antike. Die neuen Bildideen werden, wie in aller Volkskunst, zuerst

im Kleinen zum Schmuck des Geräts und zu magischer Wirkung im Amulett verwirklicht. Ihre Elemente sind die einfachsten Figuren in reinster Vorderansicht oder in scharfem Profil, die Komposition ist ein kindliches Nebeneinanderstellen nach den Grundsätzen der Symmetrie oder der Reihung. Das gilt freilich im strengsten Sinn nur von den alttestamentlichen Stammtypen und von der Anbetung der Magier. Obwohl aber daneben fertige Figurentypen der griechischen Kunst übernommen werden, greift jenes Kompositionsprinzip doch sogleich beim Guten Hirten und später auch bei anderen Szenen (S. 77), deren Neugestaltung mit freierer Gruppierung beginnt, weiter um sich und führt zu Abkürzung und Geschlossenheit. Das macht die christliche Kunst so still und innerlich im Vergleich mit der antiken. So bilden sich noch im Laufe des 2. Jahrhunderts ihre vorbildlichen Stammtypen heraus.

In gleicher Richtung wirkt der symbolisch-dekorative Zug der Sepulkralmalerei. Sie will nur bedeutungsvolles Geschehen in leicht faßlicher Form ausdrücken, nicht eigentlich darstellen. Sie gibt nur wenig Aktion, selbst wo der Stoff auf diese hinweist. Bei den neutestamentlichen Wundern fängt die Darstellung gar mit der bloßen Wiedergabe der Wirkungen an (S. 70). Figurenreichere Szenen werden möglichst übersichtlich aufgebaut, wie die Mahlbilder, oder durch Hinzufügung weniger Gestalten von den einfacheren abgeleitet, wie das späte Kanawunder von der wunderbaren Speisung. Figurenüberschneidung findet als seltene Ausnahme, z. B. bei der sogen. Hämorrhöissa der Prätextatkatakomben (S. 70), und meist da statt, wo man sich an antike Vorbilder anlehnt, wie beim Jonaszyklus. Dieser Typus bietet das früheste Beispiel rasch fortschreitender Entfaltung. Die Szene der Ausspeisung entstand vielleicht durch Hinzufügung einer menschlichen Halbfigur zu einem antiken Seedracken, wie er uns noch in der Flaviergalerie für sich begegnet, oder dieser trat an Stelle einer grobschlächtigeren Schreckgestalt der jüdischen Kleinkunst, die wir gelegentlich noch in Ägypten vorfinden (S. 97). Zuletzt kam wohl das Schiff dazu. In der Ausmalung der Erzählung durch allerhand Nebenzüge — am reichsten in der Freske (Abb. 74) des Hypogäums von Cagliari (S. 34) — verrät sich ein unleugbares Bestreben, zu reicherer künstlerischer Gestaltung aufzusteigen.

Zwar behielt die eingewurzelte Neigung zum typischen Abschluß als das stärkere Prinzip volkstümlichen Kunstschaffens die Oberhand. Wie aber die Stammtypen sich bei ihrer Übertragung in die monumentale Kunst in die entwickelte antike Formensprache kleideten, so scheute man auch keineswegs die volle malerische Bildwirkung. Sie wird nur als etwas Unwesentliches vernachlässigt. Die Figurenkomposition, welche den ganzen Gedankeninhalt des Bildes ausmacht, pflanzt sich im allgemeinen allein — wahrscheinlich durch Musterbücher — fort. Aus der scheinbaren Raumlosigkeit der römischen Fresken dürfen wir daher nicht zu weitgehende Schlüsse auf den Charakter der alexandrinischen Vorbilder ziehen. Wie Grabchriften dartun, waren in Rom die Maler Freigelassene oder Sklaven, späterhin wahrscheinlich Mitglieder der Fossorenzunft. In der Capella greca, wo tüchtigere Künstlerkräfte gearbeitet haben, liegen mehrere Beispiele vollkommen bildmäßiger Gestaltung der Szene vor. Beim Abrahamsopfer ist die Landschaft mit Fels, Baum und Bach so anschaulich wiedergegeben, wie in keiner späteren Darstellung des Vorgangs. Daniel gar sinkt fast zur Staffage einer den Königspalast von Babylon darstellenden Architekturmalerei herab. Selbst in der Sakramentskapelle A<sup>2</sup> ist der Seesturm vollkommen bildmäßig durchgeführt. Und wo die Landschaft zum entlehnten Bildtypus gehörte — beim Hirtengenre —, erhält sie sich bis in die Spätzeit (Abb. 50), das typische Sinnbild (S. 63) mehr oder weniger ausgenommen. Den Verzicht auf eine konkrete Veranschaulichung des Tiefenraumes übte schon die antike Malerei,





Abb. 63. Verstorbene zwischen dem Pädagogen und der Ecclesia Mater, Arkosolbild aus der Priscilla-Katakomben

(nach Kaufmann, Die sepulkralen Jenseitsdenkm. d. Antike u. d. Urchristentums).

wo sie diesen entbehren konnte. Die besseren Fresken betonen jedoch bis in das 4. Jahrhundert den körperlichen Zusammenhang der Gestalten mit der Standebene durch Angabe des Schlagschattens (Abb. 49, 60 u. 62). Die Modellierung der Gestalt ist eine durchaus male-  
rische mit breiten Lichtern und kräftigen Schatten und zielt darauf ab, die Erscheinung als Ganzes hervorzuheben. Eine genauere Durchbildung wäre im spärlichen Licht der Grabkammern nicht zur Geltung gekommen. Das rechtfertigt zugleich die Beschränkung auf wenige wirksame Farben, vor allem Gelb, Grün und Rot (Taf. III, 1), das zur Wiedergabe des Inkarnats in einem tiefen bräunlichen Ton angewandt wird. Lichtere und zartere Farben verschwinden fast ganz nach den ersten beiden Jahrhunderten. So flüchtig, ja grob manche Bilder ausgeführt sind, der Geschmack der Antike für freie dekorative Wirkungen geht erst im 4. Jahrhundert im Wettstreit mit der polychromen Inkrustation mehr und mehr verloren. Ihr Bestes leisten die Maler in der Flächengliederung und der Verteilung des Bildstoffes. Sie tragen freilich oft genug kein Bedenken, die Komposition aus Rücksichten der Respon-  
sion oder Symmetrie abzuändern (S. 75). Für die symbolische Bedeutung ist es von geringerem Belang, daß die Zahl der Magier, wenn die Gottesmutter in den Mittelpunkt des Bildes rückt, bald auf zwei vermindert, bald auf vier vermehrt wird (Abb. 62). Sinnstörend wirkt es aber, wenn sich z. B. die Taube Noahs verdoppelt.

Die Stilwandlung in der menschlichen Gestalt macht sich bei der skizzenhaften Behandlung wenig fühlbar. Immerhin weichen, dem allgemeinen Geschmackswechsel folgend, die schönen Proportionen des 1. und 2. Jahrhunderts im 3. manchmal einer gesuchten Schlankheit (Abb. 42 und 61), worauf wieder ein Umschlag zu untersetzten und schweren Gestalten eintritt, eine Entwicklung, die von der wachsenden Vorliebe für härtere Linienführung begleitet wird. Der jugendliche männliche Idealtypus, den die christliche Kunst von der klassischen übernimmt, genügt lange den Bedürfnissen ihrer Symbolik. Sie verwendet ihn ohne die

leiseste Andeutung einer individuellen Charakteristik unterschiedslos für die alttestamentlichen Personen wie für die Gestalten des Neuen Testaments und die Märtyrer. Oft scheint ja in ihnen wie in den Oranten weniger die betreffende biblische als die ideale Persönlichkeit der Besitzer der Grabstätte in ihrer Anwartschaft auf eine gleiche Gebetserhörung verkörpert zu sein (S. 67, 71 u. 75). Allgemein wie die Form bleibt in den Gemälden der ersten Jahrhunderte auch der Ausdruck der Köpfe. Der Gestus ist das ausschließliche Ausdrucksmittel der Empfindung und der Handlung. Da diese in der Regel durch das Wort begleitet wird, findet die schon der Antike geläufige Gebärde der Anrede oder des Befehls, das Vorstrecken der Rechten mit erhobenem zweiten und dritten Finger, neben der Gebetsstellung die häufigste Anwendung. In den Oranten aber hat die christliche Kunst den Gefühlswert der Haltung manchmal mit einem tieferen Ausdruck des Antlitzes zu vereinigen gewußt (Abb. 63).

Eine feinsinnige Würdigung der Katakombenmalerei vom formalästhetischen Gesichtspunkt bot schon Ainalow, *Die Mosaiken d. 4. u. 5. Jahrh.*, St. Petersburg 1895 (russisch), S. 3 ff. (Einl.). Vgl. ferner A. Riegl, *Spätrom. K. Industrie*, I, S. 125 ff., und über die Stilentwicklung sowie den Ursprung der Gestaltungsprinzipien der frühchristlichen Malerei Wilpert, a. a. O., S. 59 ff., und Sybel, a. a. O., I, S. 144 ff. nebst meinen Bemerkungen dazu, a. a. O., S. 293.

### Die Fortbildung der sepulkralen Malerei in Rom und im hellenistischen Kunstkreise. •

Während die volkstümlich naive Richtung der sepulkralen Malerei ihren Höhepunkt erreicht, bricht langsam deren letzte Phase an. Seit Mitte des 3. Jahrhunderts erfährt der Bildstoff in den römischen Katakomben in verschiedener Richtung eine beschleunigte Vermehrung. Neben die Sinnbilder treten immer häufiger gewisse Darstellungen, in denen der Jenseitsglaube schon eine lehrhaft gefärbte, wenngleich nicht dogmatisch gefestigte, Gestalt gewonnen hat. Dank der vollendeten Bedeutungsverschiebung des Orantentypus werden die Verstorbenen hier in persönliche Beziehung zu Christus gesetzt, der bald mit lehrender Gebärde, bald mit entfalteter Schriftrulle auf niedrigem oder durch Stufen erhöhtem Sessel, manchmal auch im Lehnstuhl ihnen gegenüber oder auch in der Bildmitte sitzt. Die Aufgabe, innerhalb dieser Lehr- oder sog. Gerichtsszenen ältere und jüngere Typen zu scheiden und die Bedeutungsentwicklung aufzuhellen, hat die Forschung noch nicht bewältigt. Was sich aber als unzweifelhaftes älteres Gut aus vorkonstantinischer Zeit ansprechen läßt, bietet der Deutung in allgemeinerem Sinn keine ernstliche Schwierigkeit. Diese Bilder wollen nichts anderes schildern als das Eingehen in die Seligkeit. Anbetend stehen die Verstorbenen vor dem Herrn in der Hingabe an sein Wort, dem sie schon im Leben anhängen. Manchmal, z. B. über einem Arkosolgrab in S. Callisto (Regione Liberiana), empfängt auch ein Seliger aus seiner Hand die Rolle, das Symbol christlicher „Wissenschaft“ (S. 66).

Als einfachstes Schema, das sich wohl aus einer freieren in den Sakramentskapellen (S. 75) belegten Gruppierung herausgebildet hat, begegnet uns am häufigsten die zweifigurige Komposition mit der Orans und meist jugendlichem Christus, doch kommt auch die bärtige Gestalt, so z. B. auf einem Graffito (Abb. 48), vor. In solchen Denkmälern sehen wir ihn als göttlichen Lehrer verkörpert, die richtige Auffassung dieses Typus aber ergibt sich aus der Theologie der alexandrinischen Katechetenschule. Die ganze Vorstellung wird weniger von dem Gedanken an die neutestamentliche Lehrwirksamkeit als vielmehr von der johanneischen Logosidee beherrscht und hat in dem aus antiker Denkweise entsprungenen Bilde des „Pädagogen“ ihre erste sprachbildnerische Personifizierung gefunden. Daher bildet die gleichnamige Lehrschrift des Clemens Alexandrinus auch die fruchtbarste Quelle der Bilderklärung. Daß die bisherigen Erklärungsversuche bei den in Rede stehenden Bildtypen keine befriedigenden Ergebnisse gezeitigt haben, ist der beste Beweis für den außerrömischen Ursprung der Darstellungen und der zugrunde liegenden Vorstellungen.



Der Gemeinde des 3. Jahrhunderts, in der das griechische Element noch sehr stark vertreten war, wird vieles verständlich und geläufig gewesen sein, was vielleicht schon im vierten nicht mehr verstanden wurde und einen neuen Sinn bekam. Die Berechtigung, die Schriften eines Clemens zur Deutung der Katakombenmalereien heranzuziehen, wird nicht bestritten werden können, wenn sich gar mit ihrer Hilfe frühere Rätsel lösen. Und das ist vor allem der Fall bei einem vielerörterten Arkosolbild der Priscillakatakombe (Abb. 63), in dem man bald eine kirchliche Zeremonie, wie die Einkleidung einer „gottgeweihten Jungfrau“ oder eine Eheschließung, bald eine Familienszene hat erkennen wollen. Allein die betende Verstorbene ist durch das Schleiertuch noch keineswegs unzweifelhaft als Nonne gekennzeichnet und schwerlich ein und dieselbe Person mit der Frauengestalt, die in der linken Nebengruppe mit einem jugendlichen Manne vor einem im Lehnstuhl sitzenden Greise steht. Der erstere hält zudem schwerlich ein gleiches Gewandstück, das Mädchen aber, nach dem Griff der Linken zu urteilen, offenbar die (etwas undeutlich gewordene) entfaltete Schriftrolle. Sie und der Jüngling stehen sich auch nicht wie Gatten gegenüber, sondern haben wohl von dem sitzenden „Pädagogen“ nach Kinderart ihre Belehrung erhalten, ganz im Sinne der Ausführungen des Clemens (Paedagogus, c. 6). Und in der anderen Nebenfigur, einer nährenden Mutter, auf der rechten Seite des Bildes wird man die „Mutter-Kirche“ (bezw. „Gemeinde“) erkennen dürfen, von der ebenda die Rede ist. Als ein Bekenntnis zur christlichen Lehre, wenn auch nicht als ein kirchliches, wird also dieses Jenseitsbild sich den besagten Lehrszenen unbedenklich anreihen lassen, um so mehr als die Gegenüberstellung dieser beiden allegorischen Gestalten auf einem ebenso oft mißdeuteten Sarkophag in Salona (s. Kap. III) ein schlagendes Gegenbeispiel findet (so daß man versucht sein könnte, schon in der Maria der Verkündigungsgruppe Abb. 58 in S. Priscilla vielmehr die Ecclesia Mater zu vermuten). — Die vermeintlichen Gerichtsszenen der Katakombenfresken hat Sybel, a. a. O. I, S. 269 ff. mit Recht als Bilder der Begrüßung oder der Anbetung der Seligen erklärt (was P. Styger, Röm. Quartalschr. 1911, S. 148 ff. unberücksichtigt läßt); vgl. auch seine Zusammenstellung und Beurteilung der auf den Lehrer bezogenen Einzelfiguren und Gruppen a. a. O. I, S. 276, der es freilich noch an klarer Scheidung der Typen und schärferer Erfassung des Grundgedankens fehlt, wenngleich auch ihm (wie schon V. Schultze) die oben besprochene Darstellung nach Ablehnung aller anderen Deutungen a. a. O. I, S. 291 (mit Literaturnachweisen) am ehesten auf eine „Schulszene“ zu passen scheint.

Die vermeintlichen Lehrszenen bleiben so wenig an ein einheitliches Schema wie an einen feststehenden Idealtypus Christi gebunden, mag auch in einzelnen Fällen ein solcher früher oder später in dieselben eindringen. In Rom haben die tieferen Vorstellungen, denen sie Ausdruck geben, nicht dauernd Wurzel geschlagen, weil sie dem Geiste der hauptstädtischen Gemeinde zu fremd blieben. In der langen Friedensperiode zwischen den Verfolgungen des Decius und Diocletian, als das Christentum sich beinahe öffentlicher Duldung erfreute, war die Autorität der Kirche erstarkt. Wie sie auch in der Kunst zu Worte zu kommen sucht, springt in die Augen angesichts eines neuen Christusbildes, das den Herrn als Lehrer unter den Aposteln verkörpert. Der Typus knüpft einerseits an ein antikes Kompositionsschema an, in dem Versammlungen berühmter Gelehrter oder Dichter als Siebenzahl auf halbkreisförmiger Bank (Sigma) sitzend dargestellt wurden —, andererseits an die Vorstellung vom neutestamentlichen Lehramt Christi und vom Beisitzeramt der Apostel bei seiner Wiederkunft (Matth. XIX, 28). So zeigt ihn zuerst die aus verunstalteten Resten wiederhergestellte Deckenmalerei eines Cubiculum des ausgehenden 3. Jahrhunderts in S. Pietro e Marcellino (Abb. 64). Der Gute Hirte ist daneben zweimal abwechselnd mit Oranten in den Ecken dargestellt. Die Zahl der Jünger beträgt hier acht, aber noch in jüngeren Beispielen der Komposition (in der Hermes- und Domitillakatakombe u. a. m.), wo sogar der Nimbus noch durchweg fehlt, anfangs — dem Schema des Hebdomadenbildes entsprechend — nur sechs, dann zehn und gewöhnlich zwölf (Abb. 65), unter denen mitunter Petrus und Paulus in porträthafter Bildung zu erkennen sind. Wo der thronende Christus allein in entsprechender Frontansicht (Abb. 43) durch die Capsa und Schriftrolle als Lehrer gekennzeichnet erscheint, liegt wohl schon eine Abkürzung dieser größeren Komposition vor.

So sehr aber die Gestalt des göttlichen Lehrers dem autoritativen Geist der römischen



Abb. 64. Christus als Lehrer der Apostel und Szenen aus der Jugendlegende,  
Deckenmalerei aus S. Pietro e Marcellino  
(nach Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde, 1891).

Kirche zusagte, ihre charakteristische Ausprägung ist schwerlich in Rom erfolgt. Dürfen wir in den frühesten Darstellungen des Herrn mit entfalteter oder geschlossener Schriftrolle und in den einfacheren Lehrszenen (s. oben) überwiegend einen noch aus Alexandria aufgenommenen Typus erblicken (S. 75), so weist der Umstand, daß das älteste Beispiel der reicheren Komposition in S. Pietro e Marcellino von mehreren Nebenbildern (Abb. 64) begleitet ist, die in der Katakombenkunst ebenso neu sind und gewissermaßen einen „christologischen Zyklus“



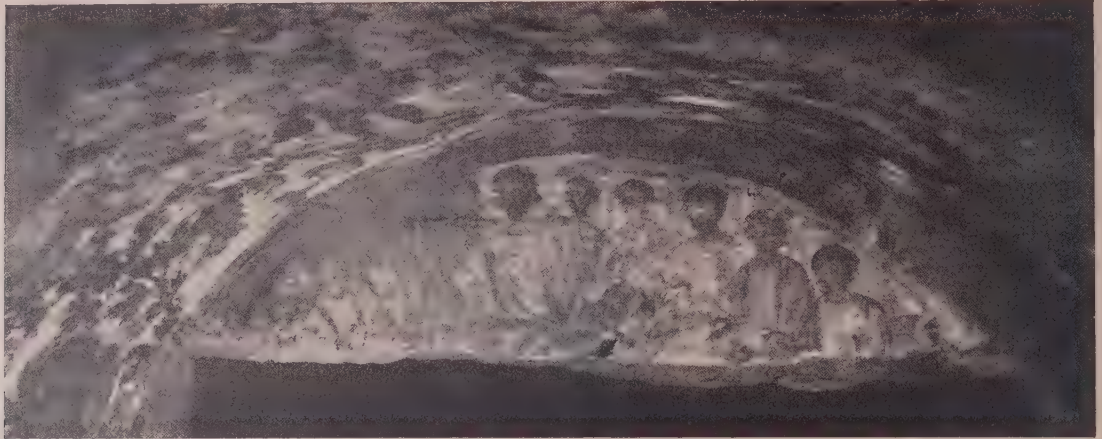


Abb. 65. Christus als Lehrer der zwölf Apostel, Arkosolbild aus der Domitilla-Katakombe  
(an der Wölbung Weinlese).

der Jugendgeschichte des Herrn darstellen, in eine ganz andere Richtung. Dem ersten sicheren Beispiel der Verkündigung — mit flügellosem Engel! — steht hier eine Vorszene der Magieranbetung gegenüber: die drei Weisen, wie sie den Stern erblicken, der die Gestalt des ältesten Christusmonogramms (s. unten) hat. In der Hauptszene daneben, die das althergebrachte Schema (S. 72) bewahrt, fanden nur zwei Platz. Das vierte Bild der Taufe weicht von den Darstellungen in den Sakramentskapellen (Abb. 44) durch die Orantenstellung des Täuflings und das senkrechte Herabkommen der Taube ab. Alles das berechtigt zur Vermutung, daß diesen Malereien schon Typen der syrischen Kunst zugrunde liegen, in der sowohl die Komposition des Hauptbildes wie die Szenen aus der Kindheit des Herrn ihre weitere, für die gesamte christliche Kunst so einflußreiche Ausgestaltung gefunden haben. Steht uns doch hier sichtlich ein geschlossener Bilderbestand vor Augen, mit dem das Zeremonialbild des jugendlichen, unter den Aposteln thronenden Christus aufs engste zusammengehört. Auch weist dieses selbst deutlich genug auf Syrien und seine Metropole Antiochia zurück, das seine Herrschaftsansprüche mit der Errichtung seines Episkopats durch Petrus und der Tradition der apostolischen Lehrautorität zu begründen wußte. Nirgends läßt die Entstehung eines solchen Idealbildes der apostolischen Kirche und ihres Hauptes, des erhöhten Christus, sich leichter verstehen. Und nirgends lag es näher, den geistigen Verkehr des Herrn mit seinen Jüngern im Bildtypus sich unterredender Gelehrter darzustellen, stand doch die antiochenische Rhetorenschule bis tief in das 4. Jahrhundert in höchster Blüte. Zugleich aber wird die Gestalt des Lehrers dadurch als Persönlichkeit greifbarer und in engere Beziehung zur geschichtlichen Überlieferung gebracht.

So erblicken wir denn auch an den Wänden desselben Cubiculum zum erstenmal mehrere (halbzerstörte) neutestamentliche Wunderszenen, die in der Folge auch vereinzelt oder zusammen, aber nirgends wieder so vollzählig in der römischen Katakombenmalerei Verbreitung finden. Zu Lazarus und zum Gichtbrüchigen, dem hier der Heiland gegenübersteht, (und der Brotvermehrung) sind die Heilung des Blindgeborenen und vielleicht auch die des Aussätzigen (oder Besessenen) sowie die Erweckung der Tochter des Jairus, außerdem aber die ersten sicheren Beispiele des Gesprächs mit der Samariterin und der Hämorrhöissa (S. 70) hinzu-

gekommen. Die Schöpfung dieses jüngeren Bilderkreises dürfen wir der antiochenischen Kunst gutschreiben. Unter ihrer Einwirkung gewinnt gegen Ausgang des 3. Jahrhunderts in der Katakombenmalerei eine erzählende Auffassung über die sinnbildliche die Oberhand, zumal in den alttestamentlichen Szenen. Sie äußert sich in der Hinzufügung von Nebenfiguren, z. B. wenn sich zu den drei Jünglingen im Feuerofen der Engel und noch später ein Heizer, zu Daniel der Prophet Habakuk, zu Moses am Felsen ein trinkender Israelit gesellt, — oder in der Wiedergabe



Abb. 66. Moses Sandalenlösung und Quellwunder, aus S. Pietro e Marcellino (nach Roller, *Les Catacombes II*).

ganz neuer Vorgänge aus demselben Stoffkreise. So vermehren sich die Mosesbilder um die Szene der Sandalenlösung auf dem Horeb (Abb. 43 u. 66), um die Gesetzesübergabe, um Moses und Aarons Bedrängung. Die nachkonstantinische Zeit bringt als Zuwachs die Himmelfahrt des Elias, die drei Jünglinge vor Nebukadnezar, die Magier vor Herodes, die Heilung des Besessenen (oder Aussätzigen), die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen u. a. m., während die Verleugnung Petri und Christi Geburt erst gegen Ende des Jahrhunderts und die Passion noch gar nicht zur Darstellung kommen. Dieser neue Typenschatz ist zweifellos nur zum Teil auf dem Boden der sepulkralen Symbolik erwachsen. Er gehört vielmehr wie jenes repräsentative Zeremonialbild der aufblühenden kirchlichen Malerei des Ostens, und zwar offenbar einem mit dem Alten Testament innig vertrauten judenchristlichen Kunstkreise. Zugleich beginnt die Dogmatik sich mit dem gesamten christlichen Bildstoff auseinanderzusetzen und die alttestamentlichen Szenen als antitypische Hinweise auf die Heilsgeschichte auszuweisen. Das Eliasbild z. B. ist jedenfalls schon im Sinne eines Vorzeichens der Himmelfahrt einem Münztypus der Apotheose Konstantins d. Gr. nachgeschaffen. Die Einwirkung eines dogmatischen Wortspiels gar verrät sich in der mehrfach belegten Darstellung des Moses im Quellwunder mit petrusähnlichem bärtigen Kopf. Gab der Gleichklang des griechischen Wortes „Fels“ (Petra) mit dem Namen des Apostels dazu den Anstoß, so bezeugen spätere Kirchenväterstellen und Sarkophagreliefs (s. Kap. III), daß man an der Gegenüberstellung der beiden Träger des alt- und des neutestamentlichen Gesetzes Gefallen fand. Die römische Kunstübung folgt aber hier auch nur der antiochenischen. Hand in Hand mit diesem Einfluß geht in den Katakomben die Zersetzung des älteren Dekorationsstils und die Nachahmung der prunkvolleren kirchlichen Wanddekoration (S. 56 ff.). Die einschlägigen Bilder gehören, wie diese, hauptsächlich dem Coemeterium Maius, dem des Petrus und Marcellinus (Abb. 66), der Agneskatakombe oder noch jüngeren Gräbern an.

Über die Bedeutung und den antiochenischen Ursprung der jüngeren Typenschicht der Katakombenmalerei, die als zusammenhängendes System in dem von Wilpert, *Ein Zyklus christologischer Gemälde a. d. Kat. d. Hll. Petr. u. M.*, Freiburg i. B. 1891, erforschten Cubiculum vertreten ist, vgl. schon Repert. f. K. Wiss. 1912, S. 194 ff., sowie zum Typus des Hauptbildes, Sybel a. a. O. I, S. 277 ff. Die fortgesetzte Erweiterung des sepulkralen Bilderkreises erörtern ohne Rücksicht auf die Ursprungsfrage Michel, a. a. O., S. 79–99 und J. Reil, *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu*, Leipzig 1910. Stud. über christl. Denkm. hrg. v. J. Ficker. N. F. Heft 10, S. 1–10. Abgesehen wird auch hier mit gutem Grunde von der angeblichen Dornenkrönung aus dem 2. Jahrhundert in der sog. Passionskrypta der Prätextatatakombe, in





Abb. 67. Einführung der Veneranda durch die heilige Petronilla, aus S. Pietro e Marcellino  
(nach Roller, Les Catacombes II).

in der Seligkeit schildernder Kompositionen dargestellt werden. Im Cömeterium von S. Pietro e Marcellino erblicken wir wiederholt das himmlische Mahl in ziemlich übereinstimmender Darstellung. Nur die Anordnung der Tischgenossen um das halbkreisförmige Sigma erinnert an die symbolischen Mahlwunder von S. Callisto u. a. m. Ihre Zahl und Haltung ist eine abweichende. Spricht schon dort die antike Auffassung des jenseitigen Lebens als eines Freudenmahles mit, so dürfen wir auf diese jüngeren Gemälde unbedenklich den Namen des christlichen „Liebesmahles“ (Agape) anwenden. Üben doch in ihnen regelmäßig zwei stehende oder sitzende weibliche Gestalten die Obliegenheiten des Mundschenken aus, denen die Worte: „Agape, gib warmes (Wasser zum Wein hinzu)“ und „Irene, mische (den Wein)“ beigeschrieben sind, Redewendungen aus dem Ritus jener wohl aus einer allgemeineren christlichen Mahlsitte hervorgegangenen Erinnerungsmahle an den Grabstätten der Verstorbenen. Und doch sind sicher nicht die Gebräuche der Wirklichkeit, sondern ihr himmlisches Abbild in den Fresken gemeint. Die Auffassung ist den merkwürdigen synkretistischen Malereien verwandt, mit denen ein Sabaziospriester in offener Anlehnung an herkömmliche Vorbilder zu Anfang des 4. Jahrhunderts ein Arkosolgrab in einem neben der Prätextatkatakombe gelegenen Hypogäum schmücken ließ. Dargestellt ist hier neben der Fortführung der darin beigesetzten Vibia durch Pluto, dem Gericht vor Dispaten und einem Kultmahl „der sieben frommen Priester“ im Hauptbild der Wandlunette, wie sie, von dem „guten Engel“ geleitet, durch ein Tor die selige Flur betritt, wo sechs auf Polstern gelagerte Mahlgenossen sie begrüßen. Auch die mit der Mahldarstellung zusammengezogene Einführungsszene hat christliche Parallelen, so z. B. in der Begrüßung der Veneranda durch die heilige Petronilla (Abb. 67). Diese Komposition nimmt dann öfters

der man mit Sybel, a. a. O. I, S. 269 am ehesten eine Begrüßungsszene erblicken darf. Die Erklärung dieser und der übrigen Fresken desselben Cubiculums ist neuerdings besonders durch A. de Waal und A. Baumstark, Röm. Quartalschr. 1911, S. 3 ff. und 112 ff. gefördert worden. Die Beziehungen der Bildtypen zur kirchlichen Literatur hat schon Edg. Hennecke, Altchristl. Lit. und altkirchl. Malerei, Leipzig 1896, eingehend verfolgt. Zu den Magierszenen vgl. H. Kehrer, Die hl. Drei Könige in Lit. u. K., Leipzig 1909, II, S. 11 ff., der jedoch schwerlich mit Recht den dreifigurigen Typus der Anbetung als sekundär gegenüber der wohl nur aus dekorativen Absichten hervorgegangenen zwei- oder vierfigurigen symmetrischen Komposition der meisten Katakombenfresken ansieht. Die befriedigende Aufklärung der heiklen Frage der „Moses-Petrusvorstellung“ ist E. Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristl. K., Straßburg 1909, S. 131 ff. zu verdanken.

Ihre kräftigste Blüte treibt die Katakombenmalerei der Spätzeit vollends in den Bildern der Verstorbenen und Märtyrer, welche nun einen breiteren Raum beanspruchen und im Rahmen neuer, den Eintritt in das Jenseits oder das Verweilen

scheinbar den Charakter einer Gerichtsszene an, wenn Christus im Typus des Lehrers auf hohem Sockel dasitzt, während zwei Apostel mit Schriftrollen die Orans begrüßen oder ihr gleichsam als „Advokaten“ zur Seite stehen. In Wahrheit bedeutet diese Erweiterung des ursprünglichen Bildbestandes (S. 81) wohl nur das sichere Geleit zur Seligkeit durch die Vertreter der christlichen Kirche. Bilder aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts zeigen schon den Herrn Verstorbenen den Kranz darreichend oder in der majestätischen Erscheinung eines bärtigen Mannes unter Aposteln und Märtyrern thronend und zu seinen Füßen das Lamm auf dem Hügel mit den vier Paradiesströmen (Abb. 72). Damit dringt in die Sepulkralkunst die Symbolik der kirchlichen Mosaikmalerei ein. Einzelne Arkosolien der jüngsten Hypogäen sind sogar in Mosaiktechnik ausgeschmückt. Passionsszenen und Martyrien, die seit der konstantinischen Zeit im kirchlichen Bildschmuck immer mehr in Aufnahme kommen, fehlen dagegen in den Katakomben. Das einzige Bild dieser Art bewahrt die Casa Celimontana in dem zur Krypta (S. 59) umgewandelten Raum: die Enthauptung des Priesters Crispus und seiner Gefährten Crispinianus und Benedicta (Abb. 68), welche den Abschluß einer auf die Entdeckung der Leichen des Heiligenpaares bezüglichen Freskenfolge bildet. Die lebendige, wenngleich etwas flüchtige Wiedergabe des Vorgangs stellt dem Gestaltungsvermögen der römischen Künstler der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts kein ungünstiges Zeugnis aus. Im allgemeinen beharrt jedoch die Katakombenkunst bei den herkömmlichen sepulkralen Typen, ja sie nimmt den jüngeren biblischen Bilderschatz, wie der Vergleich mit den Denkmälern der Plastik (s. Kapitel III) lehrt, nur unvollständig auf.



Abb. 68. Enthauptung dreier Märtyrer, aus der Casa Celimontana  
(nach Röm. Quartalschr. 1888).

Engeren Zusammenhang mit dem Geist und Stil der älteren Cömeterialmalereien wahren auch die zahlreichen späten Orantenbilder, doch nehmen sie unter dem Einfluß des veränderten Zeitgeistes stärkeren Wirklichkeitscharakter an. Die Stimmung beseligter Heiterkeit weht uns noch aus dem Gemälde der im Paradiesesgarten weilenden „fünf Heiligen“ (Tafel IV) eines nach ihnen benannten Cubiculum von S. Callisto entgegen. Der Gedanke der Fürbitte verdunkelt hier noch nicht die alte Grundbedeutung des Orantentypus. Die Verstorbenen beten an, weil sie Gottes Antlitz schauen. Das Gebüsch zu seiten des Arkosolium beleben zwei Pfauen, vor dem als Brüstung gedachten Sockel stehen Vasen mit trinkenden Tauben. Und doch gehört das Bild schon in das beginnende 4. Jahrhundert, wie die realistischere Wiedergabe der Köpfe und der Tracht und das mehrmals den Namensbeischriften zugefügte konstantinische Monogramm mit der Schlinge des R am Mittelbalken bestätigt. Früher nur als Abkürzung gebraucht, gewinnt letzteres jetzt die Bedeutung, die vorher das gleichschenklige oder galgenförmige Kreuz „als Siegel des Herrn“ besaß, das auf Epitaphien fast nur in der Verhüllung des früh entlehnten antiken Hoffnungssymbols des Ankers vorkommt. In der Regel drückt aber das Monogramm, von dem bald eine zweite kreuzförmige Abart aufkommt, nur



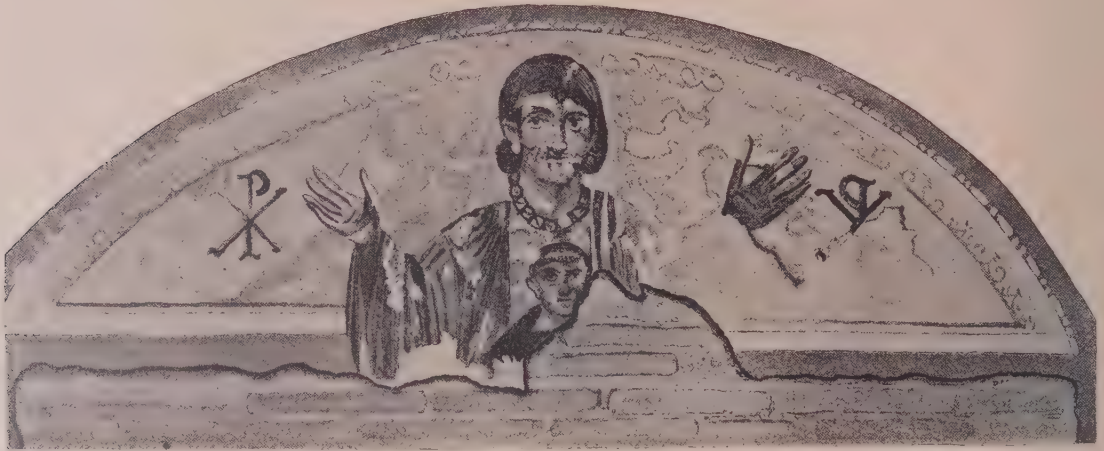


Abb. 69. Betende Mutter mit Kind, Arkosolbild aus dem Coemeterium maius  
(nach Kaufmann, Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler usw.).

eine allgemeine Beziehung auf Christus aus. Die schöne Halbfigur einer betenden Frau mit der Büste eines Knaben vor der Brust (Abb. 69) im Coemeterium maius wird durch dasselbe



Abb. 70. Orans in Zeittracht, aus S. Saturnino e Thrasone.

keineswegs als Madonnenbild gekennzeichnet. Die auffallend individuelle Gesichtsbildung läßt vielmehr auch in ihr das Porträt einer Verstorbenen mit ihrem Kinde erkennen, wie das bei den besonders im Brustbild dargestellten Oranten öfters versucht worden ist (Abb. 3). Wirkliche Bildnisse sind freilich in den römischen Katakomben nur vereinzelt nachzuweisen. Angestrebt, wenngleich schwerlich erreicht, ist die Wiedergabe der individuellen Züge in zwei schönen weiblichen Vollgestalten der Katakombe des heiligen Saturninus und Thrason in reichverzierter Modetracht des 4. Jahrhunderts mit breiten gestickten Purpurklaven (Abb. 70). So bricht in der nachkonstantinischen Zeit neben der zeremoniellen Feierlichkeit der repräsentativen Kompositionen ein starker Realismus durch, und zwar nicht nur in der schärferen Charakteristik der Persönlichkeit, sondern auch in einer solchen nach Stand und Beruf. In jüngeren Cubicula der Domitilla- und Priscilla-Katakombe begegnen uns Bilder von Kriegern, eines Wagenlenkers, einer Gemüse- und einer Blumenhändlerin, eines Fuhrmanns auf dem Ochsenwagen, mehrerer Lastträger, die ein Getreideschiff entfrachten (Abb. 45), ja sogar ganzer Zünfte,



Anbetende Selige im Paradiesesgarten, Wandfreske aus der S. Callixtus-Katakombe  
(nach de Rossi, La Roma Sotterranea II)







Abb. 71. Bauausführung unter der Leitung des Trebius Justus, aus einer Gruft an der Via Latina  
(nach N. Bull. di a. c. 1911).

dort der Bäcker, hier der Böttcher, welche ein Faß tragen. In gleichem Maß schwächt sich das künstlerische Interesse für die Typen der naiven Symbolik ab und verblassen die in ihnen verkörperten Vorstellungen. Ein neues Zeugnis für das Überhandnehmen dieser allgemeinen Strömung hat die Entdeckung einer vortrefflich erhaltenen Privatgruft an der Via Latina geliefert. Wir erblicken da den im Alter von 21 Jahren verstorbenen Trebius Justus, dem die Eltern Kammer und Grabschrift hergerichtet haben, über seinem Arkosolgrab auf leichtem Sitz, umgeben von all' seinem Gerät, während an den Wänden seine Tätigkeit als Baumeister (Abb. 71), Gartenkünstler usw. in mehreren Bildern veranschaulicht ist. Schmückte nicht die typische Darstellung des Guten Hirten das Mittelfeld der Decke, so wäre ein Zweifel an der Zugehörigkeit der hier beigesetzten Familie zum Christentum durchaus begründet.

Die zunehmende Berücksichtigung der individuellen Erscheinung in den Darstellungen der Verstorbenen entspringt aus der allgemeinen Entwicklungsrichtung der christlichen Vorstellungen. Der Einzelne tritt im Christentum in ein ganz persönliches Verhältnis zu Christus und zu seinen Vertretern. Diese Gefühlslage übt nun auch auf ihre künstlerische Verkörperung eine Rückwirkung. Je fester sich die Kirche als äußere Einrichtung zusammenschließt, desto greifbarer arbeitet sie daher in Wort und Bild die Persönlichkeiten ihrer Stifter heraus. Porträtartige Züge nehmen am frühesten die beiden Hauptapostel in einzelnen Beispielen des repräsentativen Bildtypus der Apostelversammlung mit dem lehrenden Christus an (S. 82). Die älteren Katakombenfresken geben freilich ihre Charakterköpfe noch nicht in gleicher Schärfe, aber doch in voller Übereinstimmung mit gleichzeitigen Denkmälern der Plastik (Kap. III) wieder.





Abb. 72. Christus zwischen Paulus (l.) und Petrus (r.) mit Lamm und anbetenden Heiligen zu Füßen, aus S. Pietro e Marcellino.

In den jüngeren spitzt sich der Unterschied zwischen dem langbärtigen Pauluskopf mit hoher kahler Stirn und dem kurzbärtigen mit dichtem Haarwuchs des Petrus schon ebenso zu (Abb. 72) wie in den kirchlichen Mosaiken. Die Anfänge dieser Typenbildung aber reichen sichtlich noch in das 3. Jahrhundert zurück, denn vereinzelt taucht da bereits die Figur des Petrus mit kurzem Vollbart auf.

Auch die allmähliche Entstehung des Christusbildes spiegelt sich in der Katakombenmalerei wider, wenngleich sich bestimmte Typen in ihr schwer scheiden lassen. Dem reinen Sinnbild fehlt zunächst jede Individualisierung, sowohl beim Lehrer wie beim Guten Hirten. Unmittelbar tritt uns die Gestalt des Herrn zuerst in der knabenhaften Erscheinung der Taufszene der Lucinagruff und der Sakramentskapellen (S. 74/5) entgegen. Auch so ist Christus jedoch kaum vor Mitte des 2. Jahrhunderts dargestellt worden. Die Anregung dazu scheinen die Schilderungen gnostischer „Gotteserscheinungen“ (Theophanien) geboten zu haben, wie sie ihm andererseits gelegentlich auch ein greisenhaftes Aussehen zuschreiben. Als Heiland aber nahm er in der Phantasie des Griechentums unwillkürlich die Jugendschönheit der lebenspendenden Götter an, eines Dionysos, Apollon — und vor allem wohl eines Mithras. Seit dem 3. Jahrhundert stellt ihn die Kunst öfters wie diesen als Jüngling mit lang herabwallendem Lockenschmuck, seltener mit halblangem Haar (Abb. 61), dar. Und obwohl auch



Abb. 73. Marcia, den Kranz von Christus empfangend, aus der Katakomben S. Giovanni in Syrakus  
(nach Führer, *Forsch. z. Sicilia sotterranea*).

dieses Ideal noch keine wahrhaft individuelle Prägung zeigt, wird es doch schon in porträt-hafter Fassung (als *imago clipeata*) verwertet (Abb. 2). Eigenartig umgebildet erscheint der Typus auf Goldgläsern des 4. Jahrhunderts mit schlichtem, im Nacken aufgerolltem Haar, vielleicht im Sinne der literarisch bezeugten Galiläertracht. Er erfährt dann in einzelnen späteren Brustbildern eine Weiterentwicklung durch die Scheitelung des Haares. Daneben aber findet sich anscheinend schon im 3. Jahrhundert ein anderer Typus mit kurzem Vollbart und anfangs noch ungescheiteltem langgelocktem Haupthaar ein, der noch lange eine allgemeine Ähnlichkeit mit antiken bärtigen Idealköpfen eines Zeus oder Asklepios verrät (Abb. 72). Sein Vorkommen in jenen späten Katakombenfresken, die den Herrn in der Glorie darstellen (S. 87), spricht dafür, daß dieses Christusbild, wie schon das jugendliche, im christlichen Orient geschaffen ist, und daß es seinen Ursprung in der kirchlichen Malerei hat.

Zur Deutung der Orantendarstellungen, der Einführungs- und himmlischen Mahlszenen vgl. besonders Kaufmann, a. a. O. S. 109 ff., 163 und 194 ff. und Sybel, a. a. O. I, S. 201, 207 ff. und 255 ff. (nebst meiner Bemerkung zur Freske der Vibiagruf im *Repert. f. K. W.* 1911, S. 288); über Oranten-, Märtyrer- und Porträtbilder auch Wilpert, a. a. O. (Text), S. 289, 296, 302 ff. Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus wurden von O. Marucchi, *N. Bull. di archeol. crist.* 1911, S. 209 ff., Taf. IX—XV veröffentlicht; der Annahme ihres gnostischen Ursprungs widersprach mit Recht P. Kirsch, *Röm. Quartalschr.* 1912, S. 51 ff. Neue Aufschlüsse über die ikonographische Entwicklung der Christus- und Aposteltypen gewann E. Weis-Liebersdorf, *Christus- und Apostelbilder*, Freiburg 1902. Aus dem bei Wilpert, a. a. O. (Text) S. 251 ff. und Sybel, a. a. O. I, S. 280 ff. verzeichneten Tatbestande der Katakombenmalerei läßt sich eine solche noch nicht ablesen. Der erste Gebrauch des sog. konstantinischen Monogramms Christi (als Kürzung schon um 200 n. Chr., als Sigle jedoch erst gegen Ende des 3. Jahrhunderts) sowie des Ankerkreuzes und ihrer Vorstufen (im 2. Jahrhundert) ist durch Dölger, a. a. O. S. 318 und S. 353 ff. festgestellt worden.

Das über die römische Katakombenmalerei Gesagte darf mit gewissen Einschränkungen und manchen Ergänzungen auch auf ihre Mutterkunst, die untergegangene christliche Malerei Alexandrias, bezogen werden. Bleibt doch die ältere alexandrinische Typenschicht der Grund-





Abb. 74. Mystischer Fischfang und Jonasszenen, Wandfresko aus der Nekropole von Cagliari  
(nach N. Bull. di a. c. 1892).

stock ihres Bilderkreises. Gleichwohl übte Rom durch seine Lokaltradition auf die allmählich eindringenden Motive einen angleichenden Einfluß aus, wie es andererseits nur eine, allerdings sehr reiche, Auswahl der Typen des christlichen Ostens aufgenommen hat. In einem ähnlichen Abhängigkeitsverhältnis von dem Brennpunkt des frühesten christlichen Kunstschaffens, keineswegs aber von Rom, stehen im Abendlande Neapel und Syrakus. Hier haben jedoch die Malereien einen mehr provinzialen Charakter. Nur in Neapel findet sich außer den schon (S. 51) betrachteten Deckenmalereien einiges den besten römischen Fresken Gleichwertige. Im erhöhten Atrium der zweiten Katakombè von S. Gennaro haben sich in einzelnen Arkosolien die halbzerstörte Gestalt Daniels in der gewöhnlichen und der Gute Hirte anscheinend in abweichender Auffassung teilweise erhalten. Bedeutender, wenngleich jünger, sind die Bilder eines am Eingang der Hauptgalerie der ersten Katakombe gelegenen, flachgewölbten großen Arkosolium: außer dem schon (S. 64) erwähnten Gemälde des Guten Hirten auf der Rückwand die Gestalt des ruhenden Jonas an der Leibung links, sowie das Quellwunder und die Erweckung des Lazarus an der Frontwand. Aus vorkonstantinischer Zeit rührt jedenfalls auch eine eigenartige (unvollständige) Lehrszene her, die mindestens zehn Gestalten, die Rechte im Anrede- oder Adorationsgestus erhoben, von links auf den ihnen gegenüberstehenden jugendlichen Christus zukommend zeigt. Der Schauplatz ist durch Girlandenschmuck als das Paradies, der Sitzende also als der göttliche Lehrer gekennzeichnet. Von weniger bedeutenden Resten abgesehen, bewahren die Hypogäen Neapels im übrigen nur Darstellungen strengeren Stils aus dem 5.—6. Jahrhundert.

Der Dekoration der Girlandengehänge, der verstreuten Blumenblätter und abgeschnittenen Rosen, wie sie sich in Neapel öfters, z. B. über dem schon (S. 61) erwähnten prächtigen Pfauen, in noch reicherer Anordnung ausbreitet, begegnen wir zwar seit dem 2. Jahrhundert gelegentlich auch in Rom, nirgends aber in so üppiger Verwendung wie in Syrakus, besonders in den älteren Hypogäen der Vigna Cassia, wo sie, arg verwildert, den Grund neben

bildlichen Darstellungen auszufüllen pflegt. Das Vorbild hat die Blumenstadt Alexandria geboten. Außerdem werden an Beeren pickende Vögel, besonders symmetrisch gruppierte Pfauen im Laubwerk, und Weinranken, die sich um die Bogennischen herumziehen, in den syrakusanischen Grabmalereien bevorzugt. Wie in Neapel fehlt hier der feste Anschluß an ein bestimmtes System der dekorativen Wandbemalung. Die ornamentalen Umrahmungen bestehen bei den Fachgräbern meist aus einfachen farbigen Bändern. Beliebte ist hingegen die Nachahmung bunter Marmorvertäfelung am Sockelstreifen der Arkosolgräber. Die meist im Bogenfeld der letzteren erhaltenen Fresken gehören dem



Abb. 75. Guter Hirte vor der Hürde, aus der Nekropole von Cagliari (nach N. Bull. di a. c. 1901).

Hauptgange der Nekropole Cassia und einer etwas abgesonderten Katakombe an und rühren zum Teil noch aus dem 3. Jahrhundert her. Neben dem mit der Orans zusammenstehenden Guten Hirten, Daniel, Lazarus' Erweckung und mehreren Jonaszyklen bieten sie manches Eigenartige (S. 74), so vor allem einen von zwei Oranten umgebenen jugendlichen Reiter, — der zu einem koptischen Bildtypus (Kap. III) in Beziehung zu stehen scheint. Zahlreich sind auch in der Katakombe von S. Maria del Gesù die Darstellungen Verstorbener als Oranten. Endlich enthalten die Hypogäen von Syrakus, besonders die jüngere Katakombe von S. Giovanni, verschiedene, dem 4. und 5. Jahrhundert entstammende Einführungsszenen, so z. B. das trefflich erhaltene Gemälde über dem Grabe der Marcia, auf dem die Verstorbene mit erhobenen Händen kniend von dem zwischen den Apostelfürsten stehenden Christus begrüßt wird (Abb. 73), die Krönung des Toten und andere Zeremonialbilder.

Um wieviel reicher muß die älteste christliche Malerei, deren abendländische Ausstrahlungen wir allein noch wahrnehmen, in Alexandria selbst gewesen sein. Von der Dekoration der alexandrinischen Koimeterien geben die Gräber von Syrakus, Neapel und Cyrene (Abb. 18 u. 51) offenbar eine getreue Anschauung als das römische System, ihr Figurenstil aber muß mindestens auf der Höhe der Fresken Roms und Neapels gestanden haben. Das bedeutsamste Abbild einer frühchristlichen alexandrinischen Bildschöpfung bewahrt freilich weder Neapel noch Syrakus. Es hatte sich vielmehr — leider nur bis vor zwei Jahrzehnten — in einer inzwischen zerstörten Grabkammer der Katakombe von Cagliari auf Sardinien erhalten.

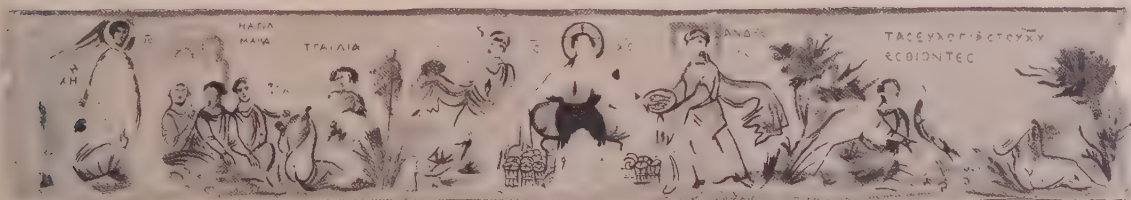


Abb. 76. Segnung der Brote und Fische und Mahlszenen, aus der Katakombe (Wesher) in Alexandria (nach Bull. di a. c. 1865).





Abb. 77. Alttestamentliche Szenen, Kuppelfresken eines Mausoleums in El Bagawat  
(nach de Bock, Matér. p. s. à l'archéol. de l'Ég. chrét. 1901).

Der Bestand der Malereien ist durch zweimalige Aufnahme klargestellt und veranschaulicht worden. Unsere Aufmerksamkeit fesselt vor allem das merkwürdige Doppelbild (Abb. 74) der Hauptwand, das zwei Segelschiffe auf weitem Meeresspiegel wiedergibt. Bei ihrem ersten Anblick glaubt man vor einem hellenistischen Genrebild zu stehen, denn die Bemannung besteht aus lauter Putten. Die des links befindlichen Schiffes sind beim Fischfang begriffen. Sie haben ein Netz in großem Bogen ausgeworfen und ziehen es wieder ein. Der Fang aber besteht in drei anderen Putten, die im Wasser schwimmen. Und daß es christliche Menschenfischer sind, die Seelen fangen, erhellt aus einer rein symbolischen Zutat. Auf einer zum Ufer hinübergelegten Planke steigt eine Seele als Lamm zum Bord hinauf. Weiter ließ sich die Allegorie der christlichen Bildersprache nicht treiben. Und doch ist sie aufs engste mit der Schiffsszene des Jonaszyklus verknüpft, welche die rechte Bildhälfte füllt und nur die Auswerfung in der ungewöhnlichen Weise schildert, daß der Prophet hinter dem das Schiff begleitenden Drachen kopfüber ins Meer fällt. Auch er ist hier, sowie bei der Ausspeisung und zum dritten Male darüber als kniender Orant unter der (nahezu zerstörten) Kürbislaupe, in Knabengestalt wiedergegeben. Aus dieser scherzhaften Behandlung aber spricht der reinste alexandrinische Geschmack, der gewohnt, antike Mythologie in das





Abb. 78. Alttestamentliche Szenen, Kuppelfresken eines Mausoleums in El Bagawat  
(nach de Bock, *Matér. p. s. à l'archéol. de l'Ég. chrét.* 1901).

Kinderspiel der Liebesgötter zu übersetzen, auch vor den christlichen Stoffen nicht Halt macht. Daß die Malereien in Cagliari schon den entwickelten christlichen Bilderkreis voraussetzen, bestätigen nicht nur ein paar Münzfunde diokletianischer Zeit aus derselben Gruft, sondern auch die Freskenreste an den Nebenwänden. An die Jonasszenen schloß sich rechts ein kleines Landschaftsbild an, das den Guten Hirten zeigte, wie er das verlorene Lamm zur bergenden Hürde zurückträgt (Abb. 75). Die Palme dazwischen verrät orientalischere Vorstellungswiese. An anderer Stelle waren noch Lazarus als Orant unter dem Grabhause stehend und der Heiland zu erkennen, von den übrigen Bildern hingegen nur unverständliche Überbleibsel.

Der einzige uns wenigstens noch in älteren Aufnahmen bekannte Rest der malerischen Kunstblüte des christlichen Alexandrien schließt sich an die Entwicklungslinie der römischen Sepulkralmalerei folgerichtig an. In der Apsis der oben (S. 25) besprochenen Katakomben (Wesher) befand sich ein Doppelbild der wunderbaren Speisung und der Weinverwandlung (Abb. 76). Die gleiche eucharistische Auffassung der erstgenannten Szene, die auch in Rom manchmal, so z. B. in einem Cubiculum der Hypogäen an der Via Latina, eine enge Verbindung mit



der Brotvermehrung eingeht, hat sich hier zu einer noch einheitlicheren, schon halb liturgischen Komposition verdichtet, ohne daß die lockere Anordnung der Gruppen gänzlich aufgegeben wäre. Zwischen drei wie in den Speisungsbildern der Sakramentskapellen unter Bäumen am Boden gelagerten Gestalten, die nach der Überschrift das „gesegnete Brot“ (die „Eulogien“) „Christi essen“, und einer entsprechenden Mahlszene links, in der nach den Inschriften Maria und noch weiter links Jesus anscheinend beim Vollzug des Wunders von Kana dargestellt gewesen zu sein scheinen, ist inmitten der Apsis noch einmal die Gestalt des thronenden Christus eingeschoben. Petrus hält ihm von links das Brot und Andreas von rechts zwei Fische zum Segnen hin, zu seinen Füßen aber stehen die zwölf Körbe der Brotvermehrung. Die Verwendung des Nimbus nicht nur für Christus, sondern auch für die Apostel, die Beischriften, dazu die zeremoniöse Feierlichkeit der Mittelgruppe und die eilige Bewegung der Jünger erlauben kaum, diese Freske vor dem ausgehenden 4. Jahrhundert anzusetzen. So bildet sie in jeder Hinsicht ein Bindeglied zwischen den freieren römischen Katakombengemälden und dem späteren syrisch-byzantinischen liturgischen Abendmahlstypus (s. Kap. V).

Der Boden Alexandrias hat bisher keinen anderen Rest sepulkraler christlicher Malerei herausgegeben. Auch in dem Nebenraum derselben Katakombe waren anscheinend nur spätere Fresken, die Passionsszenen darstellten, sehr mangelhaft erhalten. Wohl aber sind in Oberägypten im letzten Jahrzehnt mehrere Bilderzyklen unserer Kenntnis erschlossen worden, die Alexandrias Bedeutung als führendes Kunstzentrum der ersten Jahrhunderte erhärten. Als solches mußte die hellenistische Großstadt des Nildelta auf das früh bekehrte Hinterland mindestens einen ebenso starken Einfluß ausüben wie auf die abendländischen Gemeinden. Der Glaube an den römischen Primat in der christlichen Kunstentwicklung wird vollends dadurch erschüttert, daß sich in der Nekropole der großen libyschen Oase unseren Blicken auf engem Raume gleichsam ein umfassendes, obschon vergrößertes Musterbuch des sepulkralen Bilderkreises darbietet.

Das Hauptzeugnis bildet die Kuppelmalerei der kleinen Grabkapelle mit der nachgeahmten polychromen Wandbemalung (Abb. 46). Unbeeengt von jeder ornamentalen Umrahmung drängt sich an ihrem Gewölbe der ganze Typenschatz der Katakombenmalerei mit mancher Zugabe zusammen. Und doch entbehrt das Ganze nicht der Ordnung. Die Darstellungen sind, abgesehen von einer gewissen Responion, in zwei konzentrischen Kreisen um ein größeres raumfüllendes symbolisches Motiv herumgelegt. Über den Zwickeln der Hängekuppel, die eine aus drei Kreuzen, zwei einfachen und dem altägyptischen Lebenszeichen (Anch), bestehende Komposition zeigen, ist jedesmal eine und einmal auch dazwischen noch eine dritte Figurenreihe eingefügt. Gemalte Beischriften erläutern die Bilder. Im Scheitel des Gewölbes verzweigt sich (vielleicht im Sinne von Moses IV, 13) eine Rebe nach allen Seiten, die anscheinend aus einem über dem Eingang im inneren Bilderringe befindlichen Kübel aufsteigt. Ihre Zweige, in denen Trauben pickende Vögel sitzen, breiten sich auf der Gegenseite über einem von zwei Bäumen umstandenen Hallenbau aus, dessen Bedeutung sich uns aus zwei weiteren Bildern erschließt. Den übrigbleibenden inneren Ring füllt die Darstellung des Auszugs der Israeliten aus Ägypten. Sie folgen Moses, der mit dem Stabe voranschreitet (Abb. 77), als nächster Jothor (Jethro), hierauf die übrigen teils zu Fuß, mit Bündeln beladen, teils auf Saumtieren oder solche am Zügel führend, Kinder dazwischen (Abb. 78). Die Verfolger sind ihnen auf den Fersen, an ihrer Spitze — jenseits der Rebe — ein Krieger zu Fuß, hinter ihm zwei Reiter, über denen die Inschrift „das Rote Meer“ steht, dann wieder Fußsoldaten. Zuletzt kommen drei Reiter mit Rundschilden und Helmen in Form der phrygischen Kappe, Pharao in der Mitte, dahergejagt. Die Errettung Israels aus Ägypten gehört zu den ältesten Paradigmen der Gebete (S. 68), in den römischen Katakomben ist sie aber nur ein einziges Mal belegt. So weist schon diese Komposition zurück in die dunklen Anfänge jüdisch-christlicher Volkskunst (S. 69). Der äußere Bilderkreis besteht aus Einzelszenen. Der Beschauer erblickt rechts (in Abb. 77 links) unter dem farbigen Bodenstreifen, zu dem die Treppe des Hallenbaues hinabführt, Adam und Eva. Sie sind schon der Türe des Paradieses zuschreitend dargestellt, das Bäume und Büsche veranschaulichen. Um den letzten Baum

windet sich die Schlange. Es folgen: Daniel in der Löwengrube, die im Durchschnitt wiedergegeben ist, die drei Jünglinge im Feuerofen, dessen Glut eine Gestalt von rechts zu schüren scheint — zwischen den Köpfen des ersten und zweiten ist der des Engels, anscheinend mit Nimbus, sichtbar —, dann die Zersägung des Jesajas, eine Szene, die nur noch einmal auf einem Goldglase belegt ist. Die darauffolgenden Jonasbilder stehen dem typischen Zyklus ziemlich nahe, doch hat bei der etwas drastischen Auswerfung des Propheten das Schiff die Form einer Nilbarke und der sich von rechts heranwühlende Walfisch wirkliche Fischgestalt. Von der Ausspeißungsszene ist noch sein Schwanz links vom Schiff wahrnehmbar. Ebenso typisch aufgefaßt erscheint der noch weiter nach links mit über den Kopf gelegtem Arm unter der Laube ruhende Jonas. Zwei darüber eingeschobene Darstellungen sind vermutungsweise auf Hiob und die Gefangennahme des Petrus bezogen worden, da die zweite Gestalt hier sicher einen Krieger darstellt. In den nächsten Szenen lassen Bild und Inschrift den hinter der Herde hergehenden Hirten —, vielleicht mit Stab und Syrinx, — und Thekla auf flammendem Scheiterhaufen erkennen, darunter aber das Opfer Abrahams. Der Erzvater steht zwischen einem Baum, unter dem der Widder noch schwach sichtbar ist, und einer weiblichen Gestalt, wohl Sarah, neben dieser der nackte Isaak auf niedrigem Altar und noch einmal als Orant vor einem Busch neben einem Holzbündel. Die frontale Betstellung der Figuren erinnert an die Freske der dritten Sakramentskapelle von S. Callisto (S. 75). In scharfem Profil, eine hinter der andern, schreiten hingegen die klugen Jungfrauen —, ihre Siebenzahl bezeichnet im antiken Sinne die Mehrheit, — auf einen schon über dem nächsten Hängezwinkel befindlichen viersäuligen Giebelbau mit mehrstufiger Treppe zu (Abb. 77). Die Arche Noahs, wiederum eine Nilbarke, deren Enden sich über dem Verdeck vereinigen, schließt den äußeren Bilderring. Der Patriarch ist aus einer Kajüte der heranfliegenden großen Taube entgegengeeilt, während ihm aus einer zweiten ein Gefährte nachblickt. Das vorhergehende Zwickelbild schildert wohl den Kampf Davids und Goliaths (Abb. 46), zwischen denen wahrscheinlich eine allegorische Gestalt steht, das folgende ein Segelschiff mit einem am Steuer und einem am Bug sitzenden Manne, möglicherweise den wunderbaren — wenn nicht gar den mystischen (S. 95) — Fischzug. Den dritten Zwickel nimmt die (erst im Evangelium von Rossano wieder nachweisbare) Begegnung Rebekkas mit Elieser (S. 70) ein, dem ein Kameltreiber und ein zweiter Begleiter mit einem Esel am Zügel folgen. Im letzten Zwickel ist nur noch eine in einem Lehnstuhl sitzende Figur (Daniel ?) sowie die Beischrift Susanna sichtbar und der Prophet Jeremias vor einem inschriftlich als Jerusalem bezeichneten Säulenhau, offenbar dessen Untergang weissagend. Da ein gleiches Gebäude oben das Paradies darstellt, in das die Jungfrauen einziehen, kann auch der oben erwähnte große Hallenbau, dessen linke Schmalfront in umgeklappter Ansicht denselben Anblick bietet, nur das himmlische Jerusalem bedeuten. Das Symbol des Henkelkreuzes in seinen Giebeln und im Bogenfelde eines vergitterten Kuppelbaues inmitten der Säulenhalle bestätigt das. In einer mit dem Stabe in der Rechten und einem nicht mehr deutlichen Gegenstande über der Schulter auf die Treppe zuschreitenden Gestalt ist offenbar der das verlorene Lamm heimbringende Gute Hirte (S. 77) zu erkennen in einer vom gewöhnlichen Schema (S. 64 ff.) abweichenden, aber auch auf einem römischen Graffito (Abb. 48) belegten Darstellungsweise.

Vor dem Reichtume des beschriebenen Bilderzyklus muß jede Erklärung verstummen, die in Rom den Ausgangspunkt der christlichen Typenbildung sucht. Wenn Alexandria seine ganze Kunst erst dem römischen Vorbilde verdankte, bliebe der starke Überschuß desselben über den römischen Bilderschatz unverständlich. Zwar kann man einzelne der Bilder, die in Rom nicht vorkommen, als jüngere Zutaten ansehen, wie das Martyrium Theklas oder die Gefangennahme des Petrus, nicht aber den so auffällig überwiegenden, alttestamentlichen Bildstoff. Er muß seine Ausprägung an einem ungleich stärker von jüdischen Vorstellungen beeinflussten Punkt gefunden haben, mögen auch die Malereien der koptischen Grabkapelle in El Bagauat frühestens etwa der Wende des 4. Jahrhunderts angehören. Jene Darstellung Jerusalems verrät schon die Anregungen der syrisch-palästinensischen Kunst des 4. Jahrhunderts (Kap. III u. V). In stilistischer Hinsicht läßt sich nur noch ein entfernter Zusammenhang —, ein solcher jedoch immerhin in den Typen der Jonasszenen, Daniels und der drei Jünglinge, — mit der antiken Formensprache der römischen Katakombenmalerei erkennen. Im allgemeinen aber ist diese Kunst ebenso naiv und unerfahren in schwierigeren künstlerischen Problemen wie frisch und lebendig in der unmittelbaren Verwendung des Gedanken-



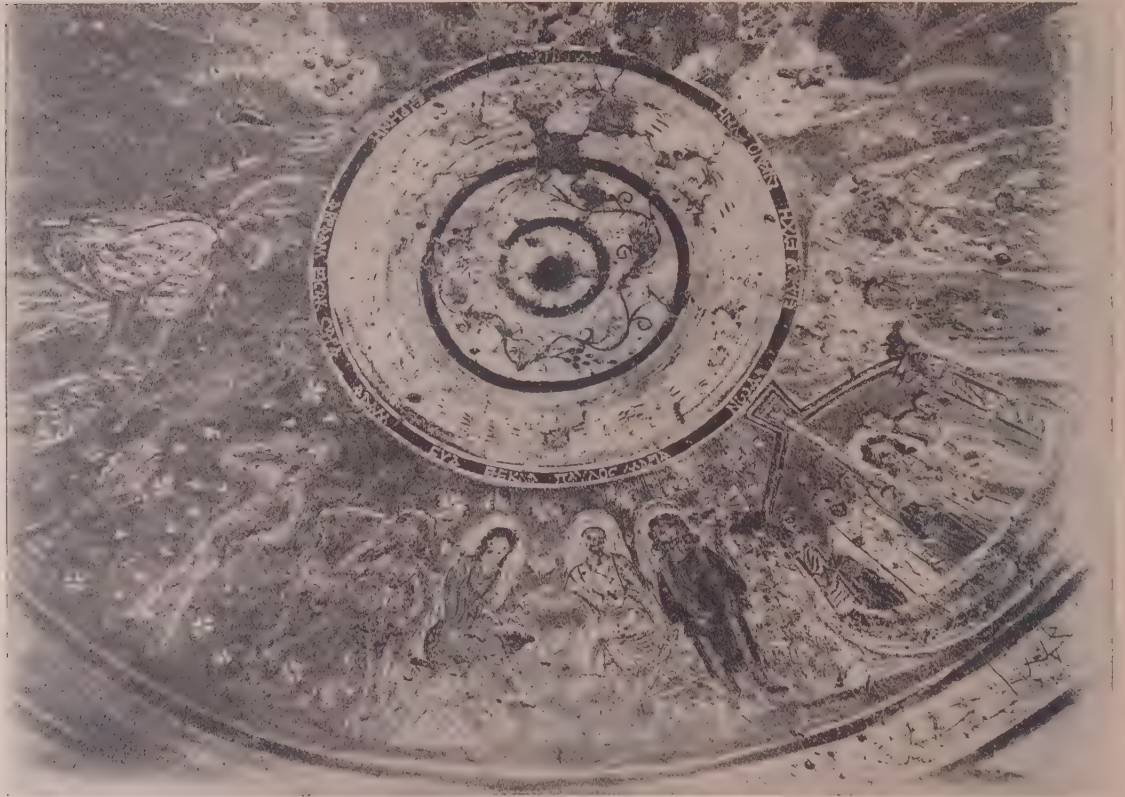


Abb. 79. Kuppelfreske einer Grabkapelle in El Bagawat  
(nach de Bock, *Matér. p. s. à l'archéol. de l'Égypte chrét. 1901*).

bildes. Indem sie die Gestalt immer in ihren einfachen Hauptansichten mit gleichmäßig aufgesetzten Füßen wiedergibt, weiß sie doch die mannigfaltigsten Bewegungsmomente mit großer, wenngleich karikierender Lebendigkeit auszudrücken. Das schwere Schleppen der Israeliten stellt sie ebenso überzeugend dar wie das Galoppieren der Reiter. Sie berücksichtigt fast durchweg das realistische Kostüm der Wirklichkeit. Bei alledem entwickelt sie eine außerordentliche Kraft der Silhouette. Ihre Komposition besteht demgemäß aus einem kindlichen Aneinanderreihen oder Gegenüberstellen von Einzelfiguren. Es fehlt an jedem Versuch maleischer Bildgestaltung. Am schwächsten fällt die Wiedergabe der Örtlichkeit aus. Die Zusammenfügung verschiedener Ansichten von Gebäuden muß die fehlende Perspektive ersetzen. Die Bäume werden in kindlicher, an altägyptische Malereien gemahnender Weise aus den schematischen Vorstellungsbildern ihrer einzelnen Teile in reiner Flächenprojektion hergestellt. In dieser verwilderten Hinterlandskunst voll frischer Erfindung scheinen noch die Urtypen der alexandrinischen Gräfte in freierer, mit koptischen Zügen durchsetzter Wiederholung fortzuleben, — oder hat sie sich nur aus dem Banne der antiken Form ihrer Vorbilder befreit?

Die künstlerische Tradition der Antike schimmert ungleich stärker in der Gewölbefreske einer anderen Grabkapelle zu El Bagawat durch, ohne daß eine solche Unmittelbarkeit der Schilderung für die Schwächen der Verfallstils entschädigt (Abb. 79). Die dekorative Anordnung bringt das Prinzip der konzentrischen Flächengliederung, das in seiner Strenge schon über den Dekorationsstil der römischen Katakomben hinausweist, noch mit Hilfe ornamentaler Motive zur Geltung. Von den an Breite

stetig zunehmenden Zonen enthält nur die äußere figürliche Darstellungen, während sich in der innersten eine Weinranke um das kleine Mittellund, dessen Schmuck nicht mehr erkennbar ist, und um sie in der zweiten, sowie in der äußersten Bordüre um das Ganze, ein Lorbeerkranz zusammenschließt. In gegenständlicher Beziehung ist die erhaltene Bilderfolge nicht weniger bedeutsam, als die vorher betrachtete, obgleich sie nur eine engere Auswahl von Szenen und Einzelgestalten umfaßt. Den Sinn des Gemäldes helfen uns die gemalten Beischriften auf dem farbigen inneren Randstreifen verstehen. Die lockere Verteilung der Figuren der einen Hälfte verrät, daß hier die Arbeit des Malers und also wohl auch der Gedankengang ihren Anfang nehmen. Als erste Gestalt, die offenbar fertig war, bevor die allerletzte des betenden Jakob daneben eingezwängt wurde, tritt uns hier eine in Chiton, Pallium und Schleiertuch gekleidete Frau mit vor der Brust erhobenen Händen, dem durchgehenden Gebetsgestus der Freske, entgegen, laut Inschrift als „Euche“, also als die vollkommenste Partnerin der römischen Orans (S.71), gekennzeichnet. Sie erhebt gleichsam die nachfolgenden Bilder zum Gebet. Das erste Beispiel der Gebetserhöhung, Daniel, der wieder in einem Brunnen steht, umgeben zwei weitere Personifikationen, die Gerechtigkeit in voller Gewandung mit Wage und Füllhorn, die Mauerkrone antiker Stadtgöttinnen auf dem Haupt, und Irene, der Friede, nackt bis auf einen gemusterten Lendenschurz mit einem fackelähnlichen Zepter und dem Lebenszeichen in Händen. Da dieses das Kreuzmonogramm vertritt, sind die beiden als göttliche Gerechtigkeit und Friede in Christo zu verstehen. Auf Irene folgt, durch einen Baum getrennt, das Abrahamsopfer in einer Komposition, die augenscheinlich die Hemmung des blutigen Opfers und seine Ersetzung durch das Rauchopfer ausdrückt, denn von links her greift die Gotteshand herab, der zwei Messer entgegenstarren, während daneben ein Altar flammt und über ihm Isaak und Sarah Weihrauchkästchen halten. Weiterhin stehen Adam und Eva, wie in Neapel, abgewandt zu seiten des Baumes mit der Schlange, die Frucht zu Munde führend und ihre Blöße bedeckend, da. Die im Orient beliebte Märtyrerin Thekla im Ärmelgewand und Schleier sitzt Paulus gegenüber, seine Belehrung niederschreibend. Die darauffolgende betende Frauengestalt in Stola und Schleiertuch nennt die Inschrift Maria. Und in symbolischer Parallele, die bis heute in der orientalischen Kirche fortlebt, mit der daneben dargestellten Arche Noahs fliegt auch zu ihr die Taube herab, das Sinnbild des Heiligen Geistes, der sie „überschattet“. Noah steht mit seiner ganzen Familie in einem Schiff mit hohem Zeltdach. Die letzte Gestalt endlich entspricht Maria, die aus „Jakobs“ Samen geboren ist, und vervollständigt die Anrufung des „Gottes unserer Väter“. Die ganze Komposition aber wird nur auf der Grundlage eines die dargestellten Themata in sich vereinigenden Gebets verständlich. Daß sich in ihr schon neue mystische Gedankenansätze bemerkbar machen, berechtigt uns noch nicht, die Freske allzu tief herabzudrücken, da trotz einer gewissen Ungelenkheit und Gedunsenheit der Formen, einer Vorliebe für die Frontstellung der Gestalt oder des bloßen Oberkörpers und ähnlichen Anzeichen von Stilverlust andere Gründe, wie der sparsame Gebrauch des Nimbus, eine spätere Entstehung des Gemäldes als im 5. Jahrhundert ausschließen.

Die Bilderzyklen der großen Oase zeigen uns die christliche Kunst Ägyptens in engster Fühlung mit dem von den alttestamentlichen Geschichten und von der jungen christlichen Legendenbildung gesättigten Volksbewußtsein. Ihre Symbolik quillt aus der Tiefe eines schwärmerischen Religionslebens und wächst aus den vulgären Geisteserzeugnissen der liturgischen Gebetsformeln und Hymnen, nicht aus der allegorisierenden Spekulation gelehrter Kirchenväter hervor. Ebenso fern aber bleibt sie vom hellenistischen Geist der Fresken in Cagliari, der auch mit den christlichen Gestalten spielt.

Zu den Fresken von Neapel und Syrakus vgl. die (S.36) oben angegebenen Spezialwerke und v. Sybel, a. a. O. I, S. 277. Über die leider seither zerstörten Malereien der Nekropole von Cagliari berichtete zuletzt G. Pinza, N. Bull. di archeol. crist. 1901, S. 61 ff., ohne ihrer besonderen Bedeutung gerecht zu werden; die Hirtendarstellung erscheint hier berichtet, schwerlich hingegen die Nebenszene. Zu den Malereien der Wesher-Katakombe vgl. aus der älteren Literatur (S. 10) vor allem die Ausführungen von Dobbert, a. a. O. 1885, S. 165 und 1890, S. 375 ff., und die ergänzenden Mitteilungen ihres letzten noch lebenden Besuchers J. P. Richter, Expedition Sieglin, Ausgrabungen in Alexandria, 1908, S. 30 ff. — Die Malereien von El Bagaut wurden veröffentlicht von W. de Bock, a. a. O. Taf. X—XIV und (S. 21 ff.) erläutert von J. Smirnow sowie in der vortrefflichen Besprechung von D. Ainalow, Вѣщанія Христіа. Византискій Времник. St. Petersburg 1902, S. 152 ff. (russisch); die übrige Literatur und die Ergebnisse aus ihr bietet Leclercq bei Cabrol, a. a. O. II, 1 c. 31—62 (El Bagaut).





Abb. 80. Sarkophag (von der Via Salaria): Guter Hirte und Orans zwischen Verstorbenen  
(nach N. Bull. di a. c. 1891).

### III.

## Die altchristliche Plastik.

Von allen Künsten war dem Urchristentum die Plastik weitaus die fremdeste, — zumal die statuarische. Das jüdische Verbot, sich ein Bild der Gottheit zu machen, behielt für die ersten christlichen Generationen seine ungeschmälerte Geltung, diente doch die Bildnerei vor allem der Idolatrie. Erst als griechisch-römisches und orientalisches Volkstum das judenchristliche Element völlig überwachsen hatte, wandte sich das Kunstschaffen der Christen in engen Grenzen der Rundplastik selbst zu. Zuvor aber und ungleich reicher entfaltete es sich in der plastischen Flächenkunst des Reliefs, die hier wie überall viel enger mit der Malerei Hand in Hand geht und allein mit ihr in der künstlerischen Gestaltung der christlichen Vorstellungen zu wetteifern vermochte. Erst im Gefolge der malerischen erblühte die bildnerische Kunsttätigkeit des jungen Christentums. Ihre Anfänge aber liegen wieder in der Ausschmückung des Grabes.

### 1. Die Entwicklung der Sarkophagplastik in den Denkmälern des Abendlandes.

Die Sarkophagplastik geht jeder andern christlichen Bildnerei voraus. Den Weg ihrer Entwicklung zu zeichnen, ist vielleicht noch schwieriger als den der sepulkralen Malerei. Aus der Erhaltung christlicher Sarkophage an ihrem Standort folgt noch keineswegs, daß sie selbst auch entstanden seien. Die Hauptmasse gehört wiederum Rom an, sie ist zum Teil in den Katakomben, größtenteils aber auf dem vatikanischen und dem Cömeterium von S. Callisto (S. 48) gefunden worden. Besonders in der älteren vatikanischen Gruppe hat jedoch handwerksmäßige Nachahmung fremder Vorbilder zur Vermischung mehrerer Richtungen geführt. Vielfach sind dieselben mißverstanden worden. Die weite Verbreitung der gleichen Sargtypen mit denselben Kompositionen und öfters sogar mit derselben Anordnung der Bilder, — am zahlreichsten in Arles, wie überhaupt in Gallien, aber auch in Nordafrika, Spanien und in ganz Italien, — sowie die stilistische und technische Verwandtschaft weist bei mehreren Typen auf ein einheitliches Fabrikationszentrum hin. Rom aber kommt als solches nur in

beschränktem Umfang in Frage. Der Import aus den Ursprungsländern folgte bestimmten Handelswegen, und griechische Wanderkünstler haben die Kunstformen ihrer Heimat weit in das Abendland hineingetragen. Daher haben die einzelnen Sarkophagklassen eine ungleichmäßige Verbreitung. So hat Gallien bei rund 300 Sarkophagen eine größere Mannigfaltigkeit der Formen aufzuweisen als Rom bei einer Gesamtzahl von mehr als 500. Allen diesen Gattungen aber ist — infolge der im Abendlande vorherrschenden Aufstellung in Nischen oder an den Wänden — mit den heidnischen römischen Sarkophagen gemein, daß die Rückseite in der Regel schmucklos geblieben und die Nebenseiten meist nachlässiger und in flacherem Relief ausgeführt sind.

Zwei große Entwicklungslinien lassen sich unterscheiden und innerhalb einer jeden wieder verschiedene Sarkophagklassen. Als die altertümlichste tritt eine alexandrinische Richtung hervor, von ihr grenzt sich deutlich eine jüngere kleinasiatisch-antiochenische ab. Im römischen Werkstatttypus fließen jedoch einzelne Gattungen oft unentwirrbar zusammen. Und da die eingeführten Särge anscheinend nicht allzu zahlreich sind, die Masse der Denkmäler vielmehr offenbar an Ort und Stelle gearbeitet wurde, so läßt sich die Herkunft eines Bildtypus nicht immer mit Sicherheit erschließen. Gleichwohl sondern sich jene beiden Hauptgruppen unverkennbar und im wesentlichen der älteren und jüngeren Typenschicht der Katakombenmalerei entsprechend, nur schreitet die ikonographische Entwicklung in der Sarkophagplastik noch über die letztere fort.

### Die alexandrinische Richtung.

Wie in der Katakombenkunst der ersten Jahrhunderte steht das Sinnbild des Guten Hirten als Hauptelement im Mittelpunkt des Reliefschmucks einer ganzen Gruppe von Sarkophagen, die sich vollends durch ihre Nebenbilder als alexandrinische Arbeiten oder Nachahmungen von solchen zu erkennen geben. In völlig entsprechender Gegenüberstellung mit der Orans erblicken wir ihn auf dem an der Via Salaria gefundenen ältesten und vielleicht schönsten Sarkophage Roms (Abb. 80). Nach seinem Figurenstil, besonders nach den männlichen Kopftypen, muß dieser noch der Antoninenzeit entstammen. Die künstlerisch durchgebildete Trogform stellt die Umsetzung eines hellenistischen Sargtypus mit Tierkampfgruppen an den Schmalseiten in die christliche Symbolik des Lämmergeus (S. 65 ff.) dar. Der Gute Hirte und die Orans als Verkörperung paradiesischer Glückseligkeit sind in der Mitte zusammengedrückt. Der in einer Rolle lesende ältere Mann zur Linken, den zwei andere, gleichsam Belehrung suchend, umstehen, und die gegenüberstehende, ebenfalls eine Rolle haltende ehrwürdige Matrone, hinter der eine Jungfrau mit halbverhülltem Haupt hervorschaut, sind durch diese Beigabe als Abgeschiedene charakterisiert, wird doch schon auf antiken Särgen gern auf deren musische Beschäftigung Bezug genommen. Der Leser muß hier jedenfalls der Vater, die Rolle aber die trostreiche „Lehre des heiligen Hirten“ sein, nicht ein philosophisches oder poetisches Buch, aus dem auf heidnischen Sarkophagen der Tote oder der Überlebende zu lesen pflegt. Durch Umdeutung dieser Gestalt aber ist in die christlichen Sarkophagreliefs augenscheinlich der Typus des göttlichen Pädagogen eingeführt worden, jene erste Verkörperung der Vorstellung von Christus als Lehrer, die Clemens von Alexandrinus mit Bezugnahme auf das geistige Hirtenamt zum Grundgedanken und Titel seiner schon erwähnten Lehrschrift gemacht hat (S. 75 u. 81). Dafür spricht z. B. ein Kindersarkophag in Ravenna (Abb. 81), bei dem nicht nur die Deutung des Lesenden auf den Verstorbenen, sondern auch auf einen Überlebenden ausgeschlossen ist, wenngleich sein Antlitz wie für







Abb. 81. Kindersarkophag (Museum in Ravenna): Lehrszene und Guter Hirte mit Herde.

porträtartige Darstellung unausgearbeitet blieb, gehen doch dem an letzter Stelle dargestellten Mädchen, für das wohl dieser Sarg bestimmt war, die porträtartige aufgefaßten Eltern voran. Die Mutter erhebt anbetend die Linke und vertritt so die Orans. Der Darstellung scheint also auch hier der unverstandene Kompositionstypus einer figurenreicheren Lehrszene zugrunde zu liegen, wie vor allem die in angelehnter Stellung nachdenklich lauschende Frauengestalt glauben macht, die schon an heidnischen Särgen ihr Vorbild in einer dem Leser beigesellten Muse oder Parze hat. Eine symbolische Anspielung auf das verstorbene Kind liegt in der Gestalt eines Eroten, der auf der Nebenseite mit schmerzlichem Ausdruck einen Kahn lenkt, ein noch echt antikes Sinnbild der Überfahrt in das unbekannte Land. Auf der Gegenseite befindet sich hingegen die Gestalt des Fischers. Die rechte Hälfte der Vorderseite aber verbleibt dem reicher ausgespinnenen Hirtenbilde. Außer dem Guten Hirten, der, wie an einem Sarkophag aus La Gayole in der Provence (Tafel V, 1), mit unverkennbarer Absichtlichkeit neben den Pädagogen gestellt ist, ist ein ruhender und zu ihm umblickender Hirte da, und unterhalb des letzteren trinkt in augenfälliger Parallele zur Lehrszene ein Lamm aus frischem Quell das „Lebenswasser“. So gewährt uns dieses Doppelbild einen tiefen Einblick in die antik gefärbte Gedankenwelt des ältesten alexandrinischen Christentums.

Unter allen Denkmälern dieser kleinen, aber wichtigen Gruppe bewahrt der Sarkophag von La Gayole die Merkmale griechischen Stils am reinsten. Er kann nach dem Figurentypus und der klaren Silhouettenwirkung des Reliefs auf zusammenhängender Grundfläche, die abweichend von allen christlichen Sarkophagen des Abendlandes unten durch einen wichtigen Sockel mit echt griechischer Wellenranke, oben durch ein kräftig ausladendes Gesims abgeschlossen wird, noch dem Zeitalter der Severer, wenn nicht gar Antonine entstammen, während eine Grabschrift am Karnies auf eine spätere Wiederverwendung des Sarges hinweist. Wie kommt es nun, daß hier der Hirte bärtig dargestellt ist, und daß die Herde weit getrennt von ihm auf der linken Seite gelagert ist? Da steht die Orans, hinter der noch ein Lamm hervorblickt. Zweifellos versinnlicht sie im gegebenen Bildtypus noch in ursprüng-





1.



2.

1. Sarkophag (aus La Gayole): Fischer, Herde, Orans, Pädagoge, Guter Hirte, Verstorbener (als Philosoph)  
(nach Le Banti, Les sarc. chrét. de la Gaule)
2. Sarkophag (im Lateran-Museum), oben: Erweckung des Lazarus, Quellwunder und Moses Bedrängung  
unten: Fischergruppe, Jonaszyklus, Noah, Fischer- und (darüber) Hirtenzene







Abb. 82. Hälften der Frontwand eines Sarkophags (Berlin): Hirtengestalten und Tierstücke.

licher Bedeutung (S. 71) das Gebet des Seligen, haftet doch neben ihr der Hoffnungsanker (S. 91) im Boden. Die Tauben auf den Bäumen bedeuten den Frieden des Paradieses. So schließen sich die beiden Gestalten und ihr Beiwerk symmetrisch zur Einheit zusammen. Die Mitte aber nimmt eine scheinbar völlig herausfallende, halbzerstörte Gestalt eines bequem dasitzenden Mannes ein, welcher einen Knaben, der ihm ein Blatt oder eine Schreiftafel hingereicht hat, zu unterweisen scheint. Dieser „Lehrer“ kann kein anderer sein als Christus selbst. Den Logos der alexandrinischen Religionsphilosophie (das Fleisch gewordene göttliche Schöpferwort aus Joh. I, 14), Christus als „Pädagogen“ müssen wir hier erkennen. Das erklärt auch die Bärtigkeit des Guten Hirten, der in seiner ersten rein allegorischen Gestaltung noch nicht mit einem festen Typus verknüpft war. Der ihm zugewandt sitzende Mann im Philosophenmantel mit einem Lamm zu Füßen, der die Rechte anbetend erhebt, während seine Linke einen Stock hält, wird durch seine Tracht, die schon auf heidnischen Särgen Verstorbene kennzeichnet, vielleicht als der erste Inhaber des Sarkophags gekennzeichnet, während die Orans wohl erst nachträglich Porträtzüge erhielt. Als Gegenfigur erblicken wir endlich links nochmals Christus in Gestalt der Seelenfischers (S. 75) und seinen Fang: die Lämmer (S. 94). Die Büste des Helios dient nur zur szenischen Bereicherung des Sinnbildes.

Die idyllische Ausgestaltung des Hirtenbildes hängt noch unmittelbar mit der heidnischen Sepulkralplastik zusammen. Es mag auf den christlichen Sarkophagen ursprünglich vielleicht den einzigen Schmuck gebildet haben, da noch zahlreiche Denkmäler in Rom und in Gallien daneben kein anderes Motiv als etwa die Orans oder das Porträt des Toten aufweisen. Wir erblicken da öfters weidende oder melkende Hirten u. dgl., die Hürde, manchmal auch die Schilderung anderer ländlicher Arbeiten, wie sie die alexandrinische Kunst von jeher liebte. Von diesen Denkmälern gehen einzelne ältere Stücke stilistisch noch eng mit den vorbesprochenen zusammen, so z. B. die beiden ihrer symbolischen Mittelfigur beraubten Hälften der Vorderwand eines stilvollen Sarkophags aus Villa Carpegna (Rom) im Berliner Museum (Abb. 82). Ihre Tierstücke und die genrehafte Hirtengestalt mit dem Hunde links muten noch ganz wie hellenistische Reliefbilder an und erhalten eine christliche Bedeutung nur durch das Bild am rechten Eckabschluß mit dem schönen Hirtentypus mit mähenartig gesträubten Haaren.

Stilverwandt erscheint auch ein römischer Sarkophag (aus S. Maria antiqua), der in der ikonographischen Entwicklung des Reliefsschmucks einen Schritt weiter führt (Abb. 83). Er gehört dem Trogtypus an und trägt auf der (abgerundeten) rechten Schmalseite wieder die Darstellung des Fischers. In der Mitte sitzt ein Leser zwischen der Orans und dem guten Hirten unter Bäumen. Die beiden ersteren sind wohl hier, wie die Betende an einem mit Namensbeischrift Juliane versehenen Sarkophag im Lateran und in Katakombenfresken (S. 87) im



Sinne der Verstorbenen oder Überlebenden zu verstehen, da bei ihnen das Antlitz späterer Ausführung vorbehalten geblieben ist. In den symbolischen Zusammenhang der Komposition aber schiebt sich die Darstellung der Taufe Christi ein, die über die Auffassung der ältesten Gemälde (S. 74) darin hinausgeht, daß der Täufer durch struppigen Bart, langes Haupthaar und Philosophentracht charakterisiert ist. Daß der Fischer gleichsam als Genrefigur mittels der lebhaften Kopfwendung in das Taufbild hineingezogen wird, findet, wie auch die ganze Auswahl der Szenen, seine Parallele in den Malereien der Sakramentskapellen. Nehmen doch zwei Jonasszenen die linke Hälfte des Sarkophags von S. Maria Antiqua ein (S. 68 u. 75): die Auswerfung und die mit der Ausspeißung in einer der Sarkophagplastik geläufigen Zusammenziehung dargestellte Ruhe des Propheten. So ist ein den älteren sepulkralen Bilderzyklen paralleler symbolischer Gedankenzusammenhang im Bestand und in der Anordnung des Reliefschmuckes nicht zu verkennen. Durch den Seelenfischer Christus (S. 75) gleich ihm in der Taufe wiedergeboren, ward der Verstorbene durch ihn als Guten Hirten hingeführt zum Friedensschlaf (S. 61), wie der aus Todesnot errettete Prophet. Zugleich verrät die Art, wie auf diesem und auf einem in Berlin befindlichen Sarkophag (aus Rom) neben der Kürbislaube einzelne Tiere der weidenden Herde eingefügt sind, daß das Jonasbild in der Sepulkralplastik erst nachträglich die Verbindung mit dem Lämmergehre eingegangen ist (wahrscheinlich zuerst durch Umdeutung einer ruhenden Hirtengestalt).

Die betrachteten Denkmäler bilden trotz erheblicher Unterschiede auch eine engere stilistische Gruppe. Sie bewahren das antike Verständnis für die anatomische Gliederung der Figur und fehlerlose Proportionen. Die Formen sind blühend und kräftig. Der ganzen, sicher noch dem 3. Jahrhundert angehörenden Reihe ist ein vom Gestaltungsprinzip maleischer Flächenkomposition beherrschtes, an die Grundebene gebundenes echtgriechisches Flachrelief eigentümlich, das die Höhendimension mitunter noch für die Raumperspektive in Anspruch nimmt (Abb. 82).

In dieser von Alexandria ausgehenden Richtung der altchristlichen Sarkophagplastik erhält sich sogar die landschaftliche Szenerie vielfach als verbindendes Element. So konnten Kompositionen entstehen, die zu den hellenistischen Reliefbildern die vollkommensten Gegenstücke bilden. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist der vollständige Jonaszyklus auf einem vatikanischen Sarkophag (Tafel V, 2). Die Meereswogen, die das Schiff und den zweimal dargestellten Seedrachen umspülen, lassen links nur eine schmale Standfläche für ein paar Fischer übrig, rechts aber werden sie von dem vorspringenden, hochansteigenden Felsengestade umfaßt. Am Strande steht ein Angler, den ein Knabe mit der Gebärde der Überraschung auf den Fang hinweist. Daneben hat ein Fischreiherr seine Beute gepackt. Auf dem Felsenhange oben

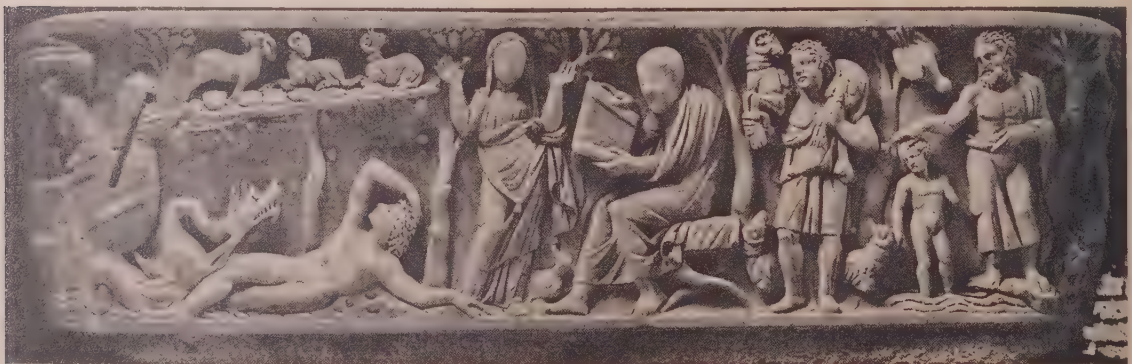


Abb. 83. Sarkophag (aus S. Maria Antiqua): Jonasszenen, Orans, Leser, Guter Hirte, Taufe Christi, Fischer.



Abb. 84. Sarkophag mit Deckel (aus Le Mas d'Aire)

oben: Abrahamsopfer, Gichtbrüchiger, Jonas' Ausspeißung, Tobias,  
 unten: Erweckung des Lazarus, Daniel, Guter Hirte zwischen Verstorbenen, Adam und Eva, Taufe Christi  
 (nach Le Blant, Les sarc. chrét. de la Gaule).

aber ruht Jonas unter der Staude, noch weiter steht, wie in der Entfernung verkleinert, ein Hirt vor einem Schafstall. So ist die Geschichte des Propheten hier in denselben engen Zusammenhang mit diesem bukolischen Bildstoff gebracht wie in den Wandmalereien der Nekropole von Cagliari (Abb. 74/5), und hier wie dort dürfen wir darin eine typisch alexandrinische Komposition erblicken. Auch wiederholt sich das Jonasbild mitsamt den Büsten der Götter noch an einem in Rom gefundenen Kindersarg in ähnlicher Verbindung mit dem Fischer, während vom Hirtenidyll nur die Hürde beibehalten, der Gute Hirte aber in größerem Maßstabe als verdoppelte Eckfigur zugefügt ist (in Kopenhagen). Die Szene der Ausspeißung ist auf dem größeren Sarkophag überdies durch die Gestalt Noahs in der Arche mit der herabfliegenden Taube erweitert, — wie das Noahbild ja auch zum ältesten Bilderkreise der Katakomben gehört (S. 68). — Dagegen verrät sich die in einem oberen Reliefstreifen hinzugefügte Erweckung des Lazarus und die Doppelszene von Moses Bedrängung und Quellwunder — neuerdings wurde die erstere ansprechend als Lots Flucht aus Sodom gedeutet — als Erweiterung aus dem Typenschatz einer jüngeren Sarkophagklasse (S. 109). Auch der stilistische Charakter des vatikanischen Jonassarkophags ist ein jüngerer. Die schwächliche Gestaltenbildung, Proportionsfehler und die mangelhafte Artikulation bei aller Lebhaftigkeit der Bewegung weisen bereits ins 4. Jahrhundert.

Über die weitere Entwicklung der christlichen Sarkophagplastik in Alexandria, deren Blüte die betrachtete Denkmälerreihe widerspiegelt, ist bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung noch kein sicheres Urteil möglich. Wie Jonas und Noah, so drangen zweifellos allmählich auch die übrigen alt- und neutestamentlichen Bildtypen in die Reliefkomposition ein, zeigen doch einzelne Särge (z. B. in Le Mas d'Aire und Velletri) in der Tat eine dem älteren Typenschatz der Katakomben ungefähr entsprechende Auswahl und neben manchen Sonderzügen auch deutliche Beziehungen zur vorigen Gruppe (Abb. 84). Ihr Relief ist durchweg ziemlich flach gehalten.

Eine anhaltende Nachwirkung der ältesten alexandrinischen Sepulkralplastik beweist nicht nur das Fortleben des Hirtengenre und der Orans, sondern auch der Jahreszeitenbilder auf römischen und gallischen Sarkophagen. So besonders das idyllische Bild der Weinernte auf zwei Sarkophagen in Rom, von denen der ältere in S. Lorenzo fuori le Mura durch seine reich verzierte Truhenform unter den christlichen eine Sonderstellung einnimmt. Putten klettern dort





Abb. 85. Sarkophag (Lateran-Museum): Weinlese mit Statuetten des Guten Hirten.

in den Reben herum und treiben nach antiker Weise Kurzweil mit Ziegenbock, Panther, Hahn und Gans. Bei ihrer Arbeit aber werden sie von Vögeln gestört. Prachtvolle Pfauen sind die gierigsten Räuber der christlichen Frucht. Alles das ist in malerischem Flachrelief dargestellt. Beim anderen Sarkophag (aus der Prätextatkatakombe) verrät die auf tiefe Grundschatten berechnete Technik und die Hinzufügung von drei wie Statuen auf Sockeln stehenden Hirtengestalten, darunter einer bärtigen (Abb. 85), daß auch sein Bildschmuck auf älterer Überlieferung beruht. Von den Putten, denen sich eine Psyche zugesellt hat, trägt einer selbst ein Lamm, ein zweiter melkt ein Mutterschaf. Andere fahren auf den in zwei Streifen geteilten Nebenseiten mit dem Ochsendgespann die Trauben ein oder üben die Tätigkeit der übrigen Jahreszeiten. Im Reliefschmuck christlicher Särge erhalten sich aber auch die echtalexandrinischen Personifikationen der letzteren in Gestalt von Genien, welche ihre Gaben tragen.

Noch ein zweiter antiker Sarkophagtypus von völlig abweichender halbornaментaler Verzierungsweise ist ohne Zweifel schon in Alexandria dem christlichen Gebrauch dienstbar gemacht worden, die Gattung der strigilierten Sarkophage, zwischen deren S-förmig geschwungene Kannelüren in der Mitte und meist auch an beiden Enden einzelne Gestalten oder Figurengruppen eingeschoben werden. Keine andere Sarkophagklasse bewahrt so verschiedenartige Gestalten der antiken Symbolik neben christlichen Motiven: die Seewesen, Personifikationen der Jahreszeiten, Genien mit umgekehrter Fackel, die engverschlungene Gruppe von Amor und Psyche. Die Herstellungsweise dieser Form veranschaulicht das Epitaph des griechischen Steinmetzen Eutropius in Ravenna. Der Meister führt von hohem Sitze aus den laufenden Bohrer, der von einem Gehilfen gedreht wird. Daneben steht der fertige Sarkophagdeckel. Eine Anzahl solcher Särge verrät noch durch die ausgebauchte Form ihre Abstammung von der hölzernen, geriefelten bakchischen Weinbütte, sogar die Löwenmasken zu beiden Seiten, der fingierte Schmuck der Spundlöcher, pflegen in älterer Zeit nur an so handwerksmäßigen Erzeugnissen wie dem Sarkophag der Livia Primitiva (Paris) zu fehlen. Daraus sind manchmal in echt hellenistischem Geiste (S. 58) Tierkampfgruppen, — an einem Sarkophag aus Nordafrika (Tipasa) z.B. von Löwen überfallene Antilopen geworden. An beiden Denkmälern sowie an zwei schönen römischen Sarkophagen (im Louvre und Konservatoren-

palast) nimmt die Mitte der Gute Hirte, unter Bäumen zwischen zwei Lämmern stehend, ein. Hier (Abb. 86) hat der ursprüngliche satyrhafte Kopftypus desselben (Abb. 81) mit dem gestäubten Haargelock eine individualisierende Fortbildung erfahren, in der ein letzter Ausläufer des Idealporträts Alexanders des Großen nicht zu verkennen ist. Die Erklärung dafür liegt in seiner bis in den christlichen Gebrauch hineinreichenden Verbreitung auf Amuletten. Und wie diese synkretistische Ausgestaltung des Gotthirten nach Alexandria weist, so beeinflußt sie nicht nur den langlockigen Kopftypus desselben (Abb. 82) innerhalb der älteren Sarkophagplastik, sondern in der Folge auch das jugendliche Christusbild (s. Kap. V).

Auch die Gestalt des „Lesers“ hat in diese Denkmälergattung Eingang gefunden, mehrmals (so in Pisa), wie am Ravennatischen Kindersarg (S. 101), mit der zuhörenden Frauengestalt vereint in der Mitte (also wohl in der Bedeutung des Pädagogen), während an den Ecken eine zweite weibliche Figur, die verehrend die Rechte erhebt, oder ein Mann in Philosophen-tracht mit der Schriftrolle als Vertreter der seligen Verstorbenen dastehen. Eine nicht eben seltene Besonderheit der Lehrszenen bilden in dieser Sarkophagklasse Frauengestalten mit Musikinstrumenten. Entstammen sie auch zweifellos antiker Bildtradition, so werden doch die christlichen Besteller der Särge in ihnen christliche Musen gesehen haben, mögen sie Prophetie, Psalmodie oder wie auch immer zu benennen sein (auf Grund von Clemens Alexandrinus). Zwischen diesen Nebenfiguren nimmt in anderen Fällen Orpheus mit den Lämmern zu Füßen, also wieder eine Christusallegorie (S. 71), die Mitte ein (Abb. 87), dem sich mitunter auch der Fischer als Eckfigur zugesellt. Ebenso steht der letztere manchmal dem Guten Hirten selbst gegenüber, so z. B. dem bärtigen an einem 1905 an der Lungara ausgegrabenen, vortrefflich erhaltenen Sarkophag. Mit den sich ihnen anschließenden Darstellungen der Taufe Christi und der Herde an den Nebenseiten kommt dieser der Szenenfolge des Sarges aus S. M. Antiqua (Abb. 83) am nächsten, wie er auch in der Bogenmuschel als Hauptfigur die Orans, umgeben von Bäumen des Paradieses, auf denen Tauben sitzen, trägt (Abb. 88).

Der Aufnahme ausgedehnter Szenen wirkte das ornamentale Hauptmotiv der Riefelung entgegen. Wo sie aber durch ein Muschelrund mit dem Brustbild der Verstorbenen unter-



Abb. 86. Mittelstück eines Riefelsarges (Conservatorenpalast): Guter Hirte.



Abb. 87. Mittelstück eines Riefelsarges (Lateran-Museum): Orpheus als Hirte.





Abb. 88. Strigilierter Sarkophag (Thermen-Museum): Orans zwischen dem Fischer und dem Guten Hirten  
(nach Aufnahme des d. archäol. Instituts).

brochen wird, begegnen uns unter diesem, namentlich aber auch an den Deckeln, nicht nur Hirtenszenen, sondern auch die Weinernte und der Jonaszyklus (Rom). Das Porträtschild verdrängte immer mehr die früher als Mittelfigur beliebte Orans. Wunderszenen u. a. m. dringen erst später, dann freilich sogar dem tektonischen Bau zuwider in zweireihiger Anordnung, in der Mitte und an den Ecken in den plastischen Schmuck der strigilierten Sarkophage ein. Lebt doch der dekorative Typus, zum Teil in Vermischung mit jüngeren Gattungen, noch durch das ganze 4. Jahrhundert fort. Die Denkmäler älterer und ausgesprochen alexandrinischer Stilfärbung aber sind wohl größtenteils noch im 3. Jahrhundert entstanden.

Die ikonographischen Zusammenhänge innerhalb der ältesten Denkmälerreihe und ihrer späteren Ausläufer hat zuerst C. M. Kaufmann, a. a. O. S. 140–150, und neuerdings H. Dütschke, *Ravennat. Studien*, Leipzig 1909, II. Teil, S. 143–196, lehrreich behandelt; zur Ableitung dieser Richtung aus Alexandria vgl. *Repert. f. K. Wiss.* 1911, S. 305 ff. Für den bukolischen Darstellungskreis und den Jonaszyklus hat den alexandrinischen Ursprung schon Ainalow, *Hellenist. Grundl. usw.*, S. 89 ff., an der Hand des lateranensischen Sarkophags (N. 119) wahrscheinlich gemacht; vgl. *Repert. f. K. Wiss.* 1903, S. 43. Die obere Bilderfolge desselben wurde auch von v. Sybel, a. a. O. II, S. 113, als jüngere Zutat erkannt. E. Beckers neue Deutung der Nebenszene des Quellwunders als Rettung Lots ist mangels jeder Parallele in der Kunst noch mit Vorbehalt aufzunehmen (die Liegenden werden als Ausdruck der Bitte um das Refrigerium verständlich), abzulehnen ist aber jedenfalls hier die Hineinziehung der Petruslegende durch Wittig und de Waal; vgl. *Röm. Quartalschr.* 1911, S. 137 ff. und 1912, S. 26 u. 165 ff. — Das Verhältnis der christlichen Riefelsärge zu den antiken wurde erörtert von W. Altmann, *Archit. u. Ornamentik d. ant. Sark.* 1902, S. 46 und v. Sybel, a. a. O. II, S. 46; zum Sarg von der Via Lungara O. Marucchi, *N. Bull. di a. c.* 1906, S. 199 u. Taf. V/VI.

#### Die kleinasiatisch-antiochenische Strömung.

Noch klarer als in der Katakombenmalerei tritt die doppelte Schichtung der Bildtypen in der Sarkophagplastik hervor. Mehrere unter sich enger zusammenhängende Gattungen sind hier die Träger der jüngeren Kunstübung. Nicht mit derselben Sicherheit wie bei den strigilierten Sarkophagen läßt sich bei der in Rom und Gallien verbreiteten Klasse der



Abb. 89. Sarkophag (aus Arles): Erweckung des Lazarus, Blindenheilung, Orans mit Aposteln, Kanawunder, Ansage der Verleugnung, Quellwunder.

Särge mit einreihigem Figurenfries entscheiden, wo sie ihre typische Durchbildung gefunden hat. Diese Anordnung mußte sich aus der fortgesetzten Vermehrung der biblischen Szenen ergeben, der zufolge die landschaftlichen Bildelemente (S. 104) immer mehr zusammenschmolzen und endlich mit dem Guten Hirten ganz verschwanden. Die Orans hingegen erhielt sich besonders in Gallien mit seltenen Ausnahmen im Mittelpunkt des Relief-frieses (Abb. 89). Auch in Rom begegnet sie uns, sogar noch auf späten Dutzendarbeiten, doch kommen zu ihren Seiten meist schon die für die Deutung maßgebenden Apostelgestalten (S. 87) hinzu. Der Typenbestand der ganzen Klasse entspricht dem erweiterten Bilderkreise der Katakombenmalerei vom Ausgang des 3. Jahrhunderts (S. 84 ff.), wächst aber noch über ihn hinaus und wird offenbar aus demselben außerrömischen Kunstkreise gespeist. Noch stärker als in den Fresken bricht hier der Sinn für lebhaftere Schilderung einer Handlung schon bei den wenigen alttestamentlichen Zutatzen hervor. Adam und Eva empfangen das Gebot der Arbeit oder verlassen das Paradies (Abb. 90). Das Quellwunder weist stets die trinkenden Israeliten auf und wird regelmäßig mit jener Nebenszene (S. 105 u. 108) verbunden, die wohl ursprünglich die Bedrängnis des Moses darstellte. Sie kann auch hier mitunter kaum anders aufgefaßt werden, hat aber ebenso zweifellos, namentlich auf jüngeren römischen Särgen, durch Einsetzung des Petrustypus an seine Stelle und Ausstattung seiner Verfolger mit soldatischer Tracht, wie in der Malerei, oft den auf antitypischer Schriftauslegung beruhen-



Abb. 90. Sarkophag (Lateran-Museum): Vertreibung aus dem Paradiese, Kanawunder, Blindenheilung, Totenerweckung, Ansage der Verleugnung, Heilung des Gichtbrüchigen, Abrahamsopfer, Bedrängung des Moses (bezw. Petrus), Quellwunder.



den Doppelsinn (S. 85) angenommen (Abb. 90). Die ältesten Szenen, vor allem die des Jonas, nehmen meist nur noch untergeordnete Plätze ein. Außerordentlich bereichert erscheint daneben der neutestamentliche Typenschatz nicht nur durch sämtliche Wunderszenen der späteren Katakombenmalerei (S. 84), sondern noch um zwei weitere Totenerweckungen: des Sohnes der Witwe und alles Fleisches im Sinne der Sterbegebete (Abb. 90). Liegt doch den Sarkophagen mit friesartigem Reliefschmuck eine altertümlichere, noch auf den Gebetstexten (S. 77) fußende Bilderreihe zugrunde, obgleich diese Gattung bis in die späteste Phase des Stilverfalls fortlebt. Zwar dringen in dieselbe auf jüngeren Denkmälern schon einzelne Szenen aus dem bevorzugten Darstellungskreise der Säulensarkophag (s. unten) ein, wie der Einzug Christi in Jerusalem und die häufigere Verleugnung des Petrus, doch bleiben ihr die eigentlichen Passionsszenen und die Apostelmartyrien ebenso fremd, wie der bärtige Christustypus. Der Heiland erscheint in neu geprägter Auffassung als Jüngling mit langem Lockenhaar, der in Rom gern als Wundertäter in die Mitte rückt.

Die Technik ist an den älteren Arbeiten (Abb. 89) frisch, die Formenbildung blühend, die Faltengebung tief eingeschnitten, die Bewegung von gefälligem Rhythmus. Die Gestalten lösen sich mehr vom Grunde ab, als im alexandrinischen Sarkophagstil (S. 104), doch nimmt der Figurenfries selten den Charakter des vollen Hochreliefs an. Alles das beweist, daß der Grundtypus dieser Sarkophag noch im Laufe des 3. Jahrhunderts ausgebildet worden ist.

Augenscheinlich kommt schon für die eben betrachtete Gattung, sicher aber für die wichtige Klasse der Säulensarkophag am ehesten das südöstliche Kleinasien als Stamm-land in Frage. In einer dem syrisch-palästinensischen Einfluß unmittelbar ausgesetzten Stadt der Südküste oder im benachbarten Antiochia, wo der Hellenismus noch eine starke Nachwirkung übte, muß sie ihre folgerichtige Entwicklung gefunden haben. Diese führt zu einer stetigen Vergrößerung des Bilderkreises und gipfelt in der Verdrängung der alttestamentlichen Vorbilder und der Heilsszenen von der Schauseite durch Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Herrn und durch feierliche Kompositionen einer kirchlich-liturgischen Symbolik.

Das Bedürfnis nach schärferer Szenentrennung mußte sich schon beim friesartigen Aneinanderreihen der Bilder fühlbar machen. Andererseits war der architektonische Sarkophagtypus von alters her in der griechischen Kunst gegeben. Schon früh ist der jonische Tempel in Kleinasien auf monumentalen Steinsärgen nachgeahmt worden. Er nahm hier die Bedeutung des Hadespalastes an. So wird man auch die christlichen Säulensarkophag von älteren Vorstufen ableiten dürfen und zwar sowohl die selteneren mit einzelnen Tabernakeln geschmückten Särge wie die weitaus bevorzugten Sarkophag mit gleichmäßig gereihten Arkaden. Ist doch der für beide Arten charakteristische Wechsel des Spitzgiebels mit dem Rundbogen über der Muschel ein verbreitetes dekoratives Motiv der Kaiserzeit. Ein typisches Hauptbeispiel in der Architektur, wenngleich nicht das einzige, bot dafür die hellenistische Szenenfront. Die durchgehende Quaderschichtung eines gallischen Sarkophags (Abb. 91) und die wiederholt belegte satteldachförmige Deckelbildung bezeugen aber, daß bei dieser ganzen Gattung die Grundvorstellung in der Tat die eines einheitlichen Baues und nicht einer rein dekorativen Scheinarchitektur war. Von den beiden nach der Sieben- oder Fünfsahl der Nischen unterschiedenen Spielarten der Arkadensarkophag mag der Fünfnischentypus der jüngere sein, da mit ihrer Verminderung gewöhnlich eine breitere, dreifigurige Kompositionsweise Hand in Hand geht, doch verläuft die Entwicklung der Bildtypen in beiden Gruppen parallel. Ihre enge Zusammengehörigkeit verbürgen überdies die gleichartigen Formen der Architektur: die weitaus vorherrschenden, in Kleinasien früh vertretenen Spiralsäulen mit ihren Kompositkapitellen, die Blattfriese an den Gesimsen und nicht am wenigsten die Zwickelfüllungen zwischen den Arkaden. Hier wiederholen sich bis zu den jüngsten Denkmälern herab Kränze mit flatternden Bändern — sie werden manchmal von Adlern gehalten (Arles) und umschließen öfters das konstantinische Christusmonogramm —, traubengefüllte oder umgefallene Fruchtkörbe, an denen Tauben naschen, Delphine oder Tritonen, die das Muschelhorn blasen, und traubenlesende Putten. Einen einzigartigen Zwickelschmuck stellen Apostelbüsten und andere noch zu erwähnende Sondermotive (Abb. 94) dar. Dieser dekorativen Gleichartigkeit entspricht es, daß kaum von



Abb. 91. Arkadensarkophag (aus Arles): Abraham, Segnung der Brote und Fische, Daniel mit dem Drachen.

einer zweiten Sarkophagklasse sich in Rom und in Gallien so nahe übereinstimmende Repliken vorfinden. Alles das weist auf einen einheitlichen Kunstbetrieb mit weitverzweigter Ausfuhr hin, wenngleich die Entstehung einzelner Denkmäler und Kopien im Abendlande dadurch nicht ausgeschlossen wird. Lebhaft kirchliche Beziehungen bestanden schon früh zwischen Rom und Gallien einerseits und Kleinasien, dem Geburtsland eines Irenäus (gest. 202 als Bischof von Lyon und Vienne), auf der anderen Seite. Dieselben Gedanken aber, welche die Streitschriften dieses Kirchenvaters gegen die Gnostiker durchziehen, erklären auch neben dem wachsenden palästinensischen Einfluß und dem kirchlichen Übergewicht Antiochias das Eindringen neuer Vorwürfe in den Darstellungskreis der Säulensarkophage.

Manche ältere Gestalten der christlichen Sepulkralplastik, der Gute Hirte, die Orans, treten hier vollends zurück. Gewisse Szenen sind endgültig auf den Deckel oder die Nebenseiten verbannt. Andererseits sind aus dem Alten Testament neu hinzugekommen: Moses Berufung, Daniel mit dem Drachen, Hiob, Elias Himmelfahrt und die Weigerung der drei Jünglinge, Nebukadnezars Bildsäule anzubeten, ein unverkennbares Sinnbild des Widerstandes der Christen gegen den Kaiserkult (Einl. S. 2). Von den stark vermehrten neutestamentlichen Wundertaten erblicken wir wiederholt in erzählerischer, zusammenhängender Folge (Taf. VI, 1) das kananäische Weib, die Heilung der beiden Blinden und die des Lahmen am Teiche Bethesda (Johannes V, 2). Zum vollen Verständnis der letzteren verhilft uns erst ein Fragment aus Vienne (Abb. 92). Die in zwei Reihen wiedergegebene Doppelhandlung wird dort durch das natürlich bewegte Wasser des Teiches gekennzeichnet. In den übrigen Denkmälern ist es mehr oder weniger zu einer ornamentalen Wellenlinie zusammengeschrumpft. Doch bewahren auch sie den architektonischen Hintergrund, der die fünf Hallen des evangelischen Berichts veranschaulicht. Der Vorgang selbst ist in übereinstimmender, ungewöhnlich lebendiger figurenreicher Komposition geschildert. Den Abschluß der ganzen Folge bilden die ursprünglich (z. B. an einem Sarge in Clermont) noch getrennten, meist aber schon in einen Vorgang zusammengezogenen Szenen, wie Zachäus den Baum erklettert, und des Einzuges Christi in Jerusalem. Die rundbogige Nischenform mit den charakteristischen Akroterien (s. oben) bewahren hier nur noch einzelne Arkaden, während andere in zinnenbekrönte Tore umgewandelt sind. Diese stellen die Pforten Jerusalems in apokalyptischer Auffassung dar und verraten schon den Einfluß der kirchlichen Malerei (Kap. V).

Von Anfang an bricht sich an den Säulensarkophagen, besonders im Siebennistentypus, eine auf Vereinfachung der Gruppierung hinielende Richtung Bahn. Meist umschließt jede Nische nur zwei, bisweilen nur noch eine Gestalt, wie es an heidnischen Särgen die





Abb. 92. Bruchstück eines Arkadensarkophags (aus Vienne): Heilung des Gichtbrüchigen.

Regel war und der Grundvorstellung einer statuengeschmückten Säulenhalle entsprach. Christus in der Mittelnische wird dadurch zur beherrschenden Hauptfigur, sei es, daß er noch im Wundervollzug (Abb. 91), sei es in der Ankündigung der Verleugnung neben Petrus dasteht. Bevorzugt aber wird hier schon früh die Darstellung des himmlischen Herrschers, den zwei Apostel umgeben und dem die Verstorbenen, von Seligen geleitet, in den Nebennischen nahen (Perugia) oder mit anbetender Gebärde zu Füßen stehen, so z. B. an einem Sarkophag (aus Dellys) mit biblischen Nebenszenen (Abb. 93) im Museum zu Algier. Palmen im Reliefrunde bezeichnen das Paradies, als Schemel aber dient Christus hier und an verwandten Denkmälern die aus der römischen Kunst bekannte

Büste des Himmels Gottes, meist mit über dem Kopfe geschwungenem, das Firmament versinnlichendem Tuch. Durch ihre Einführung wird mit offener Bezugnahme auf die Himmelfahrt die Erhöhung Christi zum Ausdruck gebracht. Andererseits standen den christlichen Künstlern Szenen der römischen Triumphalplastik, die den Kaiser auf einer Tribüne über seine Umgebung erhoben zeigten, wie seine Anrede an das Heer (peroratio) oder seine Begrüßung durch Senat und Volk (acclamatio) vor Augen. Alle diese Motive flossen zusammen bei der plastischen Ausgestaltung der Darstellung des göttlichen Gesetzgebers im Himmelreich, wie sie bereits in der sepulkralen Malerei gegeben war (S. 81 und 87).

Im Fünfniscentypus, der die erzählende Vortragsweise begünstigt und Nebenvorgängen, wie dem Füllen der Weinkrüge zu Kana, dem Gespräch mit der Samariterin und der Begeg-



Abb. 93. Arkadensarkophag (aus Dellys): Daniel mit dem Drachen, Kanawunder, Hämorrhöissa, Majestas mit Verstorbenen, Brotvermehrung, Blindenheilung, Ansagung der Verleugnung (nach G. Doublet, Le Musée d'Alger, Paris 1890).



1.



2.

1. Sarkophag (im Lateran-Museum): Heilung zweier Blinden, Hämorrhöissa, Heilung des Gichtbrüchigen, Zachäus und Einzug Christi in Jerusalem  
2. Sarkophag (aus Manosque): Verehrung des Auferstandenen durch die Apostel im Himmelreich  
(nach Le Blant, Les sarc. chréti. de la Gaule)







Abb. 94. Arkadensarkophag (Museum in Leyden): Erweckung des Sohnes der Witwe, Schlüsselübergabe, Ansage der Verleugnung und Hämorrhöissa, Heilung zweier Blinden, Begegnung mit dem Hauptmann (nach N. Bull. di a. c. 1906).

nung mit dem Hauptmann, Einlaß gewährt (Abb. 94), begegnen uns die auf den Arkadensarkophagen auftauchenden Ereignisse der Passion am häufigsten: der vollständigste Zyklus z. B. auf einem schönen Sarkophag aus S. Domitilla mit der Händewaschung des Pilatus rechts, der seltenen Dornenkrönung und der Kreuztragung links (Abb. 95). Gallien bietet Gegenbeispiele mit einer mehr typisch gehaltenen Nischenarchitektur (aus Nîmes, Arles u. a. m.). Die Mitte nimmt stets eine symbolische Darstellung ein, das Kreuz mit krönendem Christusmonogramm im Lorbeerkranz, dem Siegeszeichen der Constantinslegende (Labarum). Tauben, die auf den Kreuzarmen sitzen, picken an den Beeren des Kranzes, den manchmal in Nachahmung des Legionszeichens ein Adlerkopf hält (Abb. 95). Unten sitzen zwei schlafende Wächter (Matth. XXVII, 36 und 66). Kreuzigung und Auferstehung sind so in einem Bilde vereinigt, der Gedanke von der Erhöhung des Herrn durch den Kreuzestod hat beredten künstlerischen Ausdruck gewonnen. Und wirklich sind an zwei stilverwandten Sarkophagen (Mailand und Rom) unter demselben Sinnbild statt der Grabeswächter die zweifellos in demselben Kunstkreise geschaffenen Szenen der heiligen Frauen am Grabe und ihrer Begegnung mit dem Auferstandenen wiedergegeben.



Abb. 95. Arkadensarkophag (Lateran-Museum): Kreuztragung, Dornenkrönung, Triumphkreuz, Vorführung Christi und Händewaschung des Pilatus.





Abb. 96. Arkadensarkophag (Lateran-Museum): Abrahamsopfer, Gesetzesübergabe, Vorführung Christi und Händewaschung des Pilatus  
(die Köpfe Abrahams und der Apostel restauriert).

Der Passion des Herrn tritt die Legende der Hauptapostel zur Seite, aus der des Petrus besonders Fußwaschung und Schlüsselübergabe, dazu seine Gefangennahme sowie die Abführung des Paulus zum Tode, so daß manchmal nur die Mittelnische der Verherrlichung Christi vorbehalten bleibt. Die starke Anteilnahme an den Apostelfürsten beweist gleichwohl nicht etwa den römischen Ursprung der Säulensarkophage, waren sie doch schon als Vertreter der heiden- und judenchristlichen Kirche früh ein Paar geworden. Ausgangspunkt einer auf die Erhebung des Petrus hinzielenden Richtung aber ist Antiochia. Dort ist wohl die feierlich zeremoniöse Komposition der Übergabe des Gesetzes an Petrus in Fortbildung der alten Vorstellungen vom Lehramt Christi unter den Aposteln (S. 82), und zwar zuerst in der kirchlichen Monumentalmalerei, entstanden. Als bald dringt sie auch in den Darstellungskreis der Säulensarkophage ein. Schon vorhandene Typen von repräsentativem Charakter erfahren nunmehr eine allmähliche Umbildung im Sinne der neuen symbolischen Szene. So wächst sie in das Bild des Herrn in der Herrlichkeit (s. oben) hinein.

Am berühmten Sarkophag des Junius Bassus (Tafel VII) liegt bereits die Gesetzesübergabe, wenngleich nur in Andeutung vor. An Stelle des jugendlichen Kopfes der Personifikation des Himmels (Abb. 96) begegnet uns der bärtige Coelus. Die Verstorbenen fehlen, dagegen umstehen wie früher zwei Apostel, durch die individuellen Köpfe als Paulus und Petrus charakterisiert, den Herrn. Christus hält zwar, wie vordem (Abb. 93), selbst die Schriftrolle in der Linken, aber schon hat Petrus die vom Mantel bedeckten Hände vorgestreckt, um sie zu empfangen. Dieser noch heute an seiner Fundstelle in den vatikanischen Grüften stehende Sarkophag, eins der reichsten und schönsten Erzeugnisse altchristlicher Sepulkralplastik, barg einst laut Inschrift die Reste des genannten Konsuls. Durch die Angabe des Todesdatums (25. August 359) erscheint derselbe als das einzige genau datierte altchristliche Grabdenkmal, wenn es auch eine unsichere Annahme bleibt, daß er für den Genannten hergestellt sei. Alle Bemühungen, das aus seinem Bildschmuck, zumal aus den eigenartigen Lammerszenen in den Zwickeln, zu erweisen, sind vergeblich gewesen. Der Bilderbestand weist neben der typischen Auswahl aus der Passion und Apostellegende (s. oben) noch die alttestamentlichen Typen Daniels (mit falsch ergänztem Kopf), Abrahams, Hiobs usw. auf. Der Meister dieses Prunksarges war gewiß ein kleinasiatischer oder antiochenischer Grieche, steht doch sein Werk in der technischen und stilistischen Behandlung einigen anderen, zum Teil in Gallien befindlichen Denkmälern ziemlich nahe und nicht einmal in der zweireihigen Nischenbildung allein. Andererseits lassen die gröberen und altertümlicheren Jahreszeitenbilder der Nebenseiten darauf schließen, daß es in einer römischen Werkstatt hergestellt ist. Auf die Ausgestaltung der Relieffkomposition der Gesetzesübergabe mit thronendem Christus dürften



Sarkophag des Consuls Junius Bassus (in der Krypta der Peterskirche in Rom)

oben: Abrahamsopfer, Gefangennahme des Paulus, Majestas (bezw. *Translatio legis*), Vorführung Christi, Händewaschung des Pilatus  
unten: Hiob, Adam und Eva, Einzug Christi in Jerusalem, Daniel, Martyrium des Paulus







Abb. 97 und 98. Nebenseiten desselben Arkadensarkophags (Abb. 96): Ansage der Verleugnung, Quellwunder und Hämorrhössa  
(nach Marucchi, Mon. del Museo Crist. Pio-Lateranense).

profane Vorbilder, welche den Kaiser bei der Austeilung seiner Verwaltungsbefehle zeigten, nicht ohne Einfluß geblieben sein. Vollzogen erscheint die Einhändigung der Gesetzesrolle an Petrus auf einem anderen hervorragenden vatikanischen Sarg (Abb. 96) mit sieben Nischen. Petrus und Paulus nehmen auf ihm, jeder in Begleitung eines staunenden Apostels, die Nischen neben Christus ein, der von einem anderen Apostelpaar umgeben ist und die Füße wieder auf das Gewand des jugendlich aufgefaßten Coelus setzt. Mit Ausnahme einer unklaren Szene entsprechen die übrigen den oberen Darstellungen am Bassussarkophag. Beide Denkmäler haben auch das seltene gerade Gebälk gemein und die von Weinlaub, in dem Putten herumklettern, umspannenen Säulen. Dagegen fallen die malerischen Seitenreliefs des zweiten (Abb. 97 u. 98) aus der gesamten altchristlichen Sarkophagplastik heraus. Links ist die Ansage der Verleugnung dargestellt vor einem aus zwei basilikalischen Gebäuden und einem Kuppelbau bestehenden Architekturhintergrunde. Der Hahn steht nicht wie sonst am Boden, sondern auf einer kurzen Säule. Zweifellos liegt hier die Beziehung auf einen realen Schauplatz zugrunde, und zwar auf die heiligen Stätten in Jerusalem, wie die auf der rechten Schmalseite in ganz ähnlicher Umgebung dargestellte Heilung der Blutflüssigen zeigt. Denn man hat in ihr mit gutem Grunde eine freie Nachbildung der mehrfach bezeugten, erst unter Julian zerstörten Erzgruppe von Paneas in Palästina erkannt, die der Legende als eine Stiftung der Geheilten galt. Das daneben dargestellte Quellwunder findet seine Erklärung als antitypisches Gegenbild der Verleugnungsszene (S. 85).



Abb. 99. Marmovase (Museum Kircherianum): Christus auf der Kathedra als Lehrer der Apostel  
(nach Roller, Les Catacombes I).



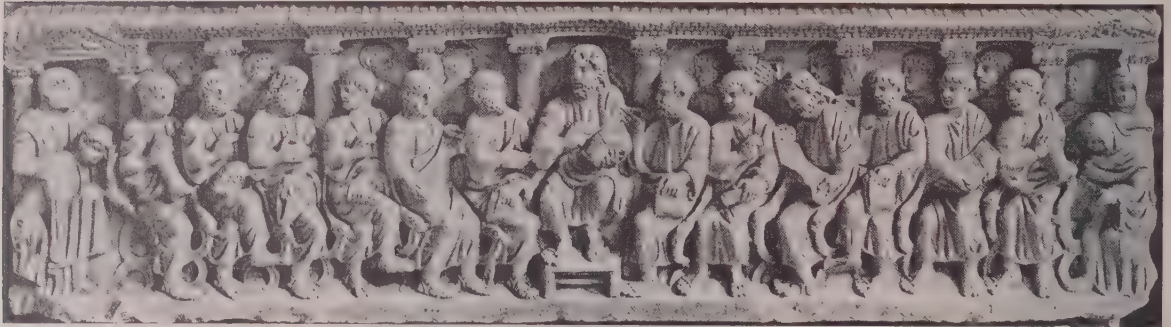


Abb. 100. Arkadensarkophag (aus Arles): Die Wiederkunft des Herrn (Parusie).

Als bald greifen vollends, gefördert durch den Einfluß des palästinensischen Kults, die kirchlichen Zeremonialbilder der Gesetzesübergabe vor versammelter Apostelschar und der Ausübung seines göttlichen Lehr- und Richteramts unter ihnen bei seiner Wiederkunft (Parusie) in unverkürzter Wiedergabe auf den Arkadensarkophagen Platz. Bei isolierender (Abb. 91) Figurenanordnung lag es nahe, die herkömmlichen Typen auszuschalten, nachdem einmal in der Malerei (S. 82) die Komposition des thronenden und von seinen Schülern umstandenen Lehrers geschaffen war. So zeigt ihn auch eins der seltenen frühen Erzeugnisse der nicht-sepulkralen Bilderei, — die Vase des Museo Kircheriano (Abb. 99) in Rom. Wenn statt aller Einzelszenen, z. B. an einem Sarkophag in Marseille, der sogar noch den jugendlichen Christustypus bewahrt, sämtliche Nischen sitzende Apostel aufweisen oder gar durch Gebälk zu einer Säulenhalle (Abb. 100) verbunden erscheinen, so ist dies zweifellos der Einwirkung von Vorbildern der Malerei zuzuschreiben. Dem Künstler schwebt hier als idealer Schauplatz das himmlische Jerusalem vor, wie es eins der ältesten Apsismosaiken Roms (S. Pu-



Abb. 101. Großfiguriger Prunksarg des Gorgonius (aus Ancona): Die Gesetzesübergabe vor der himmlischen Gottesstadt. Am Deckel: Geburt Christi mit Magiern, Moses Berufung, David (?), Taufe Christi.

dentiana) veranschaulicht. Die Inschrift auf dem Buch (Christus legem dat) und die traditionellen Nebenfiguren (S. 112) von Männern und Frauen, die zitternd des Spruches zu harren scheinen, lehrt, wie nahe sich der Grundgedanke dieser neuen Komposition mit dem der Gesetzesübergabe berührt. Die Fortbildung aller dieser repräsentativen Bildtypen wird ganz von apokalyptischen Vorstellungen beherrscht. Wir erblicken nun in neuer Zusammenstellung Christus inmitten der Apostelschar auf immer höher emporschwachsendem Felshügel dastehend, aus dem

die vier Paradiesesströme hervorquellen. An seine Seite treten Petrus und Paulus, die übrigen Jünger nehmen meist paarweise die Nebenarkaden ein. Als Auferstandener erhält er zur Schriftrolle das edelsteingeschmückte Siegeskreuz aus dem palästinensischen Kult. Die Apostel erheben die Hände im Zuruf, oder bringen ihm, wie in den Mosaiken, ihre Kränze dar. An seine Stelle aber tritt manchmal das Triumphkreuz selbst mit den wachhaltenden Soldaten (Tafel VI, 2). Es kann nicht wundernehmen, wenn die Säulen gelegentlich durch Palmen ersetzt werden, oder wenn sich über den Aposteln der gestirnte Wolkenhimmel ausbreitet. Das sind Bilder, unter denen das hellenistische Christentum in Kleinasien sich schon zu Irenäus Zeit (S. 111) die Herrlichkeit des Jenseits vorzustellen liebte.

Zugleich mit der Komposition der Gesetzesübergabe dringt der bärtige Christustypus durch. Auf mehreren weiterstreuten großfigurigen Prachtsarkophagen von besserem Stil erblicken wir dieselbe zeremonielle Handlung, wie in den Apsiden der Basiliken: in lebhafter Bewegung vortretend empfängt Petrus das entfaltete Schriftblatt (Abb. 101). Auch das Stabkreuz geht in seine Hand über, es kennzeichnet ihn als Nachfolger (Matth. XVI, 24) des Herrn im Kreuzestode. Christus aber weist mit großartiger Gebärde der Rechten ihn und den staunenden Paulus nach oben, wo die Mosaiken und bisweilen auch die Sarkophage den Phönix auf hoher Palmenkrone zeigen. Von der Säulenarchitektur des Hintergrundes erhält sich meist nur die Mittelnische als prunkvolle Umrahmung der Gestalt des Herrn. Die übrigen verschwinden oder werden zu zinnenbekrönten Bogen (S. 112), welche die zwölf Pforten der Gottesstadt (Offenb. Joh. XXI, 12) bezeichnen. In rein dekorativer Verwendung greifen sie auch auf die Schmalseiten über, wo die biblischen Szenen ihre Zuflucht finden, so vor allem die Himmelfahrt des Elias,



Abb. 102. Bruchstück eines Sarkophags (Lateran-Museum): Elias' Himmelfahrt.



Abb. 103. Nebenseite eines Arkadensarkophags (aus S. Maximin): Der Judaskuß  
(nach Le Blant, Les sarc. chrét. de la Gaule).





Abb. 104. Sarkophag (Lateran-Museum): Christus als Hirt der Hirten.

das Abrahamsopfer und sogar Noah in der Arche u. a. m. Hier und an den Deckeln erfährt der Bilderschatz dieser Gattung sogar noch manche Bereicherung und antitypische Bedeutungserweiterung. So findet die Geburt Christi Eingang, in die nicht nur oft ein anbetender Hirte, sondern meist auch die huldigenden Magier aufgenommen sind (Abb. 101). Wenn aber die drei Jünglinge vor Nebukadnezar mit diesen statt mit dem alten Stammtypus des Ofens als Gegenbild verknüpft werden, wie z. B. an einem Sarkophag in Mailand (S. Ambrogio), so erscheinen sie offenbar nur als alttestamentliche Vorläufer der Weisen, die sich von Herodes abwandten, um den Heiland anzubeten. Der Mailänder Sarkophag vereinigt in seinem Reliefschmuck den vollen Typenbestand dieser Sondergruppe mit den Kompositionen der Parusie und der Gesetzesübergabe an den Langseiten bei Hinzufügung des Lämmerfrieses der Apsismosaiken unter der letzteren. Und doch machen augenscheinlich nur Ausschnitte aus größeren Kompositionen den Zuwachs seines Bildstoffes aus. Die neuen Szenen hatten in dem Kunstkreise, dem sie entstammen, sichtlich schon eine reichere Ausgestaltung erfahren, weisen doch einzelne stilverwandte Teilstücke Nebenzüge auf, die den abgekürzten Typen der vollständigen Särge fehlen, sei es in der Geburtsszene die Kamele der Magier oder bei Elias Himmelfahrt (Abb. 102) die Prophetensöhne und den Bären (aus 2 Kön. II, 11—25). Vor allem aber begegnen uns meist an Nebenseiten und Deckeln von Säulensarkophagen, und zwar vorzugsweise in Gallien, bereits einzelne Szenen der Marien- und Jugendlegende Christi, so z. B. die Vermählung und Josephs Traum (Le Puy), der Kindermord und der Jesusknabe im Tempel, andererseits auch solche der Passion wie der Judaskuß (Abb. 103), das Verhör vor Kaiphas, die Erscheinung des Auferstandenen u. a. m., die erst in Denkmälern der christlichen Kleinplastik



Abb. 105. Sarkophag (aus Arles): Durchzug der Israeliten durch das Schilfmeer.



Abb. 106. Baumsarkophag (aus Arles): Erweckung des Sohnes der Witwe, Hämorrhöissa, Brotvermehrung, Orans mit Aposteln, Kanawunder, Heilung des Blinden und des Gichtbrüchigen.

des Ostens ihre Gegenbeispiele finden. So kann es keinem Zweifel unterliegen, daß in dem zu Gallien in engsten Beziehungen stehenden Ausgangspunkt dieser ganzen Richtung, in Antiochia, jene christologischen Bilderfolgen schon damals vollkommen entwickelt waren.

Den Säulensarkophagen schließen sich andere Reliefkompositionen, bei denen für die Säulen kein Platz war, nach Inhalt und Stil aufs engste an. Der Sockelfries des Sarkophags von S. Ambrogio stellt nur einen Ausschnitt aus einem Stoffkreise dar, der sich in dieser Denkmälerreihe mit ganz neuem Sinn erfüllt. Auch das Lämmergehre hat hier eine apokalyptische Umdeutung erfahren. Das Lamm ist ein Symbol des Herrn selbst geworden. Darin aber lag der Anreiz, nunmehr auch die „Apostel des Lammes“ (Offenb. Joh. XXI, 14), die Christus als Schafe ausgesandt hatte unter die Wölfe (Matth. X, 16), in gleicher Gestalt um ihn versammelt darzustellen. So steht er auf einem Sarkophag (im Lateran) als der Hirt der Hirten unter den Aposteln, und zugleich inmitten der Lämmerherde da (Abb. 104). Die beiden Hirten gestalten an den Ecken verraten aber noch, daß diese Komposition infolge neuer Gedankensymbolik aus dem älteren Lämmergehre hervorgewachsen ist. Dem Felsboden entquellen bereits die Paradiesesströme. Wenn in anderen Fällen zwölf Lämmer auf einen Bogen zukommen, unter dem die Evangelienbücher liegen (Marseille) oder dem Christusmonogramm Kränze darbringen (Rom), so ist die Beziehung auf die Apostel vollends durchsichtig. Aus der um sich greifenden Verallgemeinerung solcher Bildallegorie erklärt es sich auch, daß in den Zwickelreliefs des Bassussarges (S. 114) nicht nur die Wunder des Herrn, sondern sogar alttestamentliche Vorgänge in gleicher Einkleidung wiedergegeben sind.

Einen friesartigen Reliefschmuck bildet der auch in der Katakombenmalerei vereinzelt auftauchende Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer an mehreren Särgen (in Rom, Gallien und Spalato). Die Anordnung zeigt immer Pharao an der Spitze der Reiterei zu Wagen hinter dem Volke des Herrn herstürmend, das mit Weibern und Kindern, von Moses geleitet, das Wasser durchschritten hat. Schon versinken die vordersten Verfolger. Personifikationen des Landes und der Meeresgott liegen unter den Rossen da. Rechts fehlt am Abschluß selten die in architektonischer Bildung wiedergegebene Flammensäule, links bezeichnet ein Tor die Königsstadt Pharaos. Aber auch auf der rechten Bildhälfte werden bald die Zinnentore, bald die gewöhnlichen Bogen der Arkadensarkophage in dekorativer Verwendung beibehalten. Der gemeinsame Stammtypus dieser Denkmäler hängt mit der spätantiken Profanplastik des Ostens (s. unten) zusammen, wie aus gewissen Übereinstimmungen der Komposition mit dem Reliefbild der Besiegung des Maxentius am Konstantinsbogen hervorgeht. Daß beide Ereignisse von der zeitgenössischen kirchlichen Rhetorik miteinander verglichen wurden und Konstantin als neuer Moses gepriesen wurde, bezeugt Eusebius. Von Bedeutung ist das auch für die Zeitbestimmung der stilverwandten Arkadensarkophage. Etwa im zweiten Viertel des Jahrhunderts muß ihr Stil die Stufe des Bassussarkophags erreicht haben.

Von der reichen Entfaltung der Sarkophagskulptur im kleinasiatisch-antiochenischen Kunstkreise zeugt endlich noch eine verbreitete Spielart des architektonischen Sarkophagtypus, in der Lorbeer- oder Ölbäume statt der Säulen zur Trennung der einzelnen Szenen verwendet sind. Diese Dekoration ist sichtlich in Nachahmung des Fünf- oder Siebennischentypus der





Abb. 107. Baumsarkophag (Lateran-Museum): Opfer Kains und Abels, Gefangennahme des Petrus, Triumphkreuz, Martyrium des Paulus, Hiob.

Säulensarkophag aus dem Motiv der beiden Bäume entstanden, zwischen denen schon in der alexandrinischen Sarkophagplastik der Gute Hirte oder die Orans standen. Die Vögel im Gezweig sind Abkömmlinge der Tauben. Das ganze System gibt der Vorstellung vom Paradiese Ausdruck, wie sie in den poetischen Schilderungen des antiken Elysium vorgebildet war. Anfangs und manchmal auch später flach gehalten, wurden die Stämme und Figuren bald nahezu frei herausgearbeitet, so daß die Kronen sich zum schattigen Laubdach zusammenschlossen. Mehrfach begegnen wir hier noch der Orans in der mittleren Baumnische, während die übrigen anfangs hauptsächlich Wunderdarstellungen einschließen (Abb. 106), später auch Passionsszenen und Apostelmartyrien (Abb. 107), welche die symbolische Kreuzigung oder die Gesetzesübergabe umgeben, u. a. m.

Die Fülle des Bildstoffs und die klare, auf zyklische Zusammenfassung gerichtete Anordnung desselben verleiht den Arkadensarkophagen eine hervorragende Bedeutung in der altchristlichen Sepulkralplastik. Der gegenständlichen Einheitlichkeit der gesamten Klasse und ihrer Abarten entspricht eine weitgehende stilistische Gleichartigkeit. Gemein ist ihnen allen im Gegensatz zu den älteren Sarkophagtypen die kräftige Ausrundung bis zu völliger Loslösung der Figuren. Gleichwohl vollzieht sich eine allmähliche Stilwandlung in der Gestaltenbildung, Haar- und Gewandbehandlung, aus der sich augenfällige Unterschiede zwischen den älteren und jüngeren Denkmälern ergeben. Verteilen sie sich doch mindestens über das ganze 4. Jahrhundert, und die Entstehung des Grundtypus liegt zweifellos noch weiter zurück.

Von den Denkmälern, in denen die herkömmlichen Wunderdarstellungen und alttestamentlichen Szenen, namentlich in Siebenzahl und in zweifiguriger Zusammensetzung, noch die meisten Plätze einnehmen, erscheinen einzelne bessere Arbeiten solchen der friesartigen Sarkophagklasse (S. 109) näher verwandt durch den schlankeren Körperbau und die kontrastreiche Bewegung der Gestalten (Abb. 93, 94 u. 106). Allgemeinere Übereinstimmung besteht in dem Faltenreichtum der Gewänder und in der nur allzu beliebten technischen Ausführung der Furchen mittels des laufenden Bohrers (S. 106), durch welche die Motive des antiken Faltenwurfs leicht vergrößert und nur noch durch den optischen Kontrast verdeutlicht (Abb. 91, 100 u. 107) werden. Eine verwandte Behandlung herrscht in den Reliefs des Konstantinsbogens (s. unten). Allein der antike Stil erfährt nicht nur eine solche Zersetzung im handwerklichen Betrieb, sondern auch eine Umbildung. In der Folge machen sich sowohl in der Auffassung der Figur wie

des Gewandes neue Bestrebungen bemerkbar. Die Gestaltenbildung wird kürzer und verrät manchmal Proportionsfehler und eine mangelhafte Artikulation. Das Rhythmische der Stellungen geht verloren, die Bewegung wird härter und zugleich in gewissen Motiven lebhafter (Tafel VI, 1). Erscheint der gewöhnliche Gang schwerfälliger, aber wirklichkeitsgetreuer und zuweilen wie stockend, so wird daneben der weite Schritt aufgenommen. Das Eilige malt die innere Erregung. Im Sitzen erscheint mitunter ein Bein wie zufällig übergeschlagen. In diesem stilistischen Wandlungsprozeß vollzieht sich ungefähr gleichzeitig mit dem Aufkommen der Passionsszenen und dem Durchdringen der Darstellung der Gesetzesübergabe eine fortschreitende Entfremdung von der Antike. An den schönen Linien ihrer Gewandbehandlung findet diese Kunst kein Gefallen mehr. Die Faltenzüge werden spärlicher und seichter, die Gewänder infolgedessen flächiger und stofflicher. In den älteren Denkmälern des Fünfniscentypus überwiegt noch der Charakter des Weichstofflichen, so besonders an dem in Leyden befindlichen Sarkophag (Abb. 94), der unter den römischen den reinen hellenistischen Stil bewahrt. An den großfigurigen Prunksärgen, die mit ihrer eckigen, in den Proportionen wiederum gesteigerten Gestaltenbildung den Abschluß der Entwicklung bezeichnen, wird das Gefält von einem strengeren Zug beherrscht. Die Stoffflächen umhüllen die Gestalt knapper und spannen sich straffer.

Die Masse der Arkadensarkophage vereinigt alle diese Stileigentümlichkeiten in scharfer Ausprägung und bildet unverkennbar eine zeitlich enger umschriebene Gruppe, die sowohl in Rom wie in Gallien von einem einheitlichen auswärtigen Kunstbetrieb abhängig bleibt. Sie müssen, da auch der des Junius Bassus (S. 114) eine solche Zwischenstellung einnimmt, etwa um die Mitte des 4. Jahrhunderts fallen. Sie weisen auch neue Kopftypen auf, teils jugendliche kurzhaarige Rundköpfe mit derben Nasen, teils bärtige, mit dichter, von Bohrlöchern durchsetzter Lockenmasse des halblangen Haupthaars und Vollbarts. Dazu kommen an den großfigurigen Särgen noch rasierte, faltige Gesichter (Abb. 101). Individuellere Züge, die späteren Katakombenfresken entsprechen, tragen nur die Apostelfürsten. Im Kopf des Petrus mit rundlichem, meist krausem Vollbart und tief in die Stirn herabreichendem dichten Haarkranz sehen wir das typische spätere Ideal noch ohne schärfere Ausprägung vorgebildet, während Paulus, von dem es schon in vorkonstantinischer Zeit ein literarisches Porträt gab, öfters die hohe, kahle Stirn, und gewöhnlich einen schlichten, kurzen, nicht selten aber bereits den längeren Bart hat (Abb. 101 u. 108). Auch gewinnen seine Züge manchmal eine eigenartig charaktervolle Bildung, — so besonders in einem schönen Bruchstück in Rom. Weniger bestimmt als beide Hauptapostel ist der bärtige Christus aus dem allgemeinen hellenistischen Grundtypus ausgesondert. Erinnt sein Kopf gelegentlich an das Asklepiosideal, so begegnen wir doch ganz entsprechenden Köpfen auch unter den Aposteln, bei Pharao u. a. m. Der Übergang zum männlichen Christustypus kann aber an sich nicht befremden, war doch schon im Sinnbild des Guten Hirten und des Pädagogen der erste Schritt dazu geschehen (S. 102/3). Eine eigen-

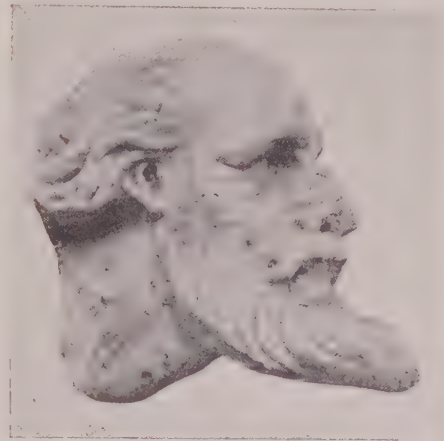


Abb. 108. Paulus, Bruchstück eines Sarkophagreliefs  
(nach Wittig, Die altchristl. Skulpturen im Museum am Campo Santo 1906).



artige Fortbildung erfährt das jugendliche Christusideal. Es weist nur noch selten die frei auf die Schulter niederhängenden Locken auf (Abb. 91 u. 96), meist umgeben sie den Kopf in reicherer und kürzerer geglätteter Masse. Eine bestimmte Haartracht aber beginnt sich herauszubilden, wenn sie nach „Galiläerart“ die Stirn einengen und sich tiefer im Nacken zum Knäuel aufrollen (Abb. 93/5), wie z. B. auf manchen Goldgläsern (S. 91). Damit scheint zuerst ein orientalischer Zug in das Christusbild einzudringen, ja diese gesamte Stilwandlung bezeichnet schon die Richtung, in der sich die syrisch-palästinensische Plastik der Folgezeit entwickelt.

Über die Tektonik der Säulensarkophage gibt v. Sybel a. a. O. II, S. 60 ff. eine zusammenfassende Übersicht; zur Bedeutungsentwicklung der Form vgl. auch Dütschke, a. a. O. II T., S. 122 ff. sowie 136 ff. (zu den Baumsarkophagen und der Paradiesesvorstellung). — Dem ikonographischen Darstellungsgehalt der Klasse und den Ansätzen der Zyklenbildung ist erst J. Reil, a. a. O. S. 21—25 gerecht geworden, wenngleich noch ohne klare Beschränkung auf die Arkadensarkophage und ihre Abarten, die er nach wie vor für Rom (bezw. Gallien) in Anspruch nimmt. Gleichwohl wird der syrisch-palästinensische Einfluß auf die Bildtypen anerkannt, den schon Ainalow, a. a. O. S. 91 ff., für die Reliefbilder der Nebenseiten des lateranensischen Sarges N. 174 nachgewiesen hat. Vgl. zu diesem sowie zum Bassussarkophag A. de Waal, *Der Sarkophag des Junius Bassus*. Rom 1900 und *Röm. Quartalschr.* 1908, S. 117 ff. (zur Chronologie). Die von Riegl, a. a. O. S. 93 ff. befürwortete Zurückdatierung der Denkmäler ins 3. (oder 2.) Jahrhundert, der Wittig, *Die altchristlichen Skulpturen des Mus. am Campo Santo*, Rom 1906, S. 11 ff. und Dütschke, a. a. O. II, S. 101 ff. gefolgt sind, wird dadurch widerlegt. Im einzelnen vgl. de Waal, *Röm. Quartalschr.* 1906, S. 27 ff. sowie zur *Majestas* a. a. O. S. 57 ff. und Wilpert, *Röm. Quartalschr.* 1906, S. 5 ff.; zur symbolischen Kreuzigung O. Schönewolf, *Die symbol. Darst. der Auferstehung in der frühchristl. Kunst*, Straßburg 1907 (von Reil, a. a. O. S. 23 mit Recht eingeschränkt); zur Gesetzesübergabe Dütschke, a. a. O. S. 208 ff. (und meine Gegenbemerkungen D. Lit. Z. 1911, Sp. 680/1) sowie die übrige Lit. bei v. Sybel, a. a. O. II, S. 152; zur Darstellung des Durchzugs der Israeliten durch das Rote Meer E. Becker, *Zeitschr. f. Kirchengesch.* 1910, S. 161 ff. und zu Moses und Petrus a. a. O. S. 136 ff.; zur Geburtsszene und ihrer Erweiterung (bezw. Contamination) v. Sybel, *Mittlg. d. archäol. Inst. in Rom* 1912, S. 311 ff.; zur Ikonographie der Apostel und Christi außer der (S. 91) o. a. Literatur Wittig, a. a. O. S. 101 ff. u. 121 ff. und v. Sybel, a. a. O. II, S. 159 ff. sowie im übrigen meine Ausführungen im *Rep. f. K. Wiss.* 1912, S. 205—219 (mit weiteren Hinweisen).

Da in Rom ohne Zweifel die zahlreichen Nachahmungen der hellenistischen Sargtypen den Hauptbestand der Sarkophagplastik ausmachen, hat sich in einzelnen Klassen ein lokal-römischer Werkstatttypus herausgebildet (S. 106 u. 109). Vor allem läßt sich aber als solcher eine größere Gruppe von bestimmtem Gepräge ansprechen, die sonst nur in Arles und Syrakus vertreten ist, wohin einzelne Stücke leicht auf dem Seewege gelangen konnten, wie z. B. der Doppelsarg der *Adelphia* und ihres Gatten (Abb. 110). Überhaupt sind es vorwiegend Särge, die für zwei Personen bestimmt waren, deren Brustbilder das muschelförmige Porträtschild inmitten der beiden Reliefreihen einnehmen. Nie greifen die Darstellungen auf die Nebenseiten über. Diese gleichmäßige Behandlung verbürgt ihre Zusammengehörigkeit, wenngleich die Verdoppelung des Frieses keineswegs eine römische Neuerung zu sein braucht (S. 114). Die ältesten Stücke mögen von griechischen Meistern gearbeitet sein, so vor allem ein schöner Sarg aus S. Paolo (Lateran) mit männlichem Doppelporträt (Tafel VIII). Stil, Typenbestand und Szenenverteilung verraten bei ihm noch engere Beziehungen zu den Sarkophagen mit einfachem Figurenfries (S. 109), aus denen der neue Typus zweifellos hervorgegangen ist. Enthält doch die ganze untere Bilderreihe nichts, was dieser Klasse fremd ist, ja wir erblicken hier sogar Daniel wieder, allerdings in erweiterter Komposition, in die schon der Prophet Habakuk mit dem Brot Aufnahme gefunden hat. Überhaupt fällt die Hinzufügung von Nebenpersonen auf, die meist als namenlose Füllfiguren zur Herstellung eines zweiten Reliefplanes dienen, während sich der vordere aus Rundfiguren zusammensetzt. Daß diese Technik durch das Hochrelief der Säulensarkophage beeinflusst ist, beweist das Eindringen von Motiven aus ihrem



Sarkophag für zwei Tote mit Doppelpor­trät (im Lateran-Museum)

oben: Erweckung des Lazarus, Ansage der Verleugnung, Gesetz­es­über­gabe (bezw. Berufung des Moses), Abrahamsopfer, Händewaschung des Pilatus  
 unten: Quellwunder, Daniel, Lesender Mann (mit Israeliten), Blindenheilung, Segnung der Brote und Fische (bezw. Speisungswunder)  
 (nach Roller, Les Catacombes I)







Abb. 109. Sarkophag (Lateran-Museum) mit Gattenporträt

oben: Erschaffung des Weibes, Gebot der Arbeit, Kanawunder, Brotvermehrung, Erweckung des Lazarus  
 unten: Anbetung der Magier, Blindenheilung, Daniel, Ansage der Verleugnung, Moses Bedrängung und Quellwunder.

Bilderkreise. Am Sarkophag von S. Paolo finden wir die Händewaschung des Pilatus, während die zugehörige Szene der Vorführung Christi (Abb. 95) der Darstellung des Abrahamsopfers hat weichen müssen. Mit ihrer reichen Figurengruppierung im Halbkreise scheint jedoch die Pilatusszene hier eine ältere Fassung zu vertreten, als sie alle erhaltenen Säulensarkophage darbieten. Auch Gewandstil und Figurenbildung dieses Sarges weisen noch in den Anfang des 4. Jahrhunderts. In späteren Denkmälern kommen größtenteils als neue Entlehnungen hinzu: Daniel mit der Schlange, Moses die Sandalen lösend, das Opfer Kains und Abels und sogar der Durchzug durchs Rote Meer (Kindersarkophag im Lateran), sowie aus dem Neuen Testament: Die Erweckung des Sohnes der Witwe, die Anbetung der Hirten und Magier und der Einzug in Jerusalem, niemals aber andere Passionsbilder und nur als vereinzelte Ausnahme (Arles) die Apostelmartyrien. In solchen Fällen haben offenbar so gut wie bei den späten strigilierten Särgen (S. 106) Entlehnungen aus dem Typenschatz der Säulensarkophage stattgefunden. Im Vergleich mit diesen erscheint die ganze Gattung schon dadurch rückständig, daß es ihr an zyklisch geordneten Bildfolgen fehlt. Umgekehrt tauchen in ihr einzelne der ältesten Typen mitunter wieder an der Schauseite auf, wie Jonas oder die Jahreszeiten u. a. m. (S. 105/6). Eklektische Typenmischung gibt der ganzen Klasse das ikonographische, ein unaufhaltsam fortschreitender Stilverfall das künstlerische Gepräge. Freie Erfindung liegt meist nur scheinbar vor, so z. B. bei einer Darstellung der Menschenschöpfung an einem anderen Sarkophag aus S. Paolo (Abb. 109), welche die Erschaffung des Weibes in zwei verschiedenen Momenten wiedergibt und sich an die antike Szene der Menschenbildung durch Prometheus anlehnt. Der darunter befindlichen Magieranbetung entsprechend, in der die Figur hinter Maria als Joseph ihre Erklärung findet, ist eine dritte bärtige Gestalt hinter Gottvaters Thron hinzugefügt. Wie äußerlich der Künstler überhaupt verfuhr, beweisen



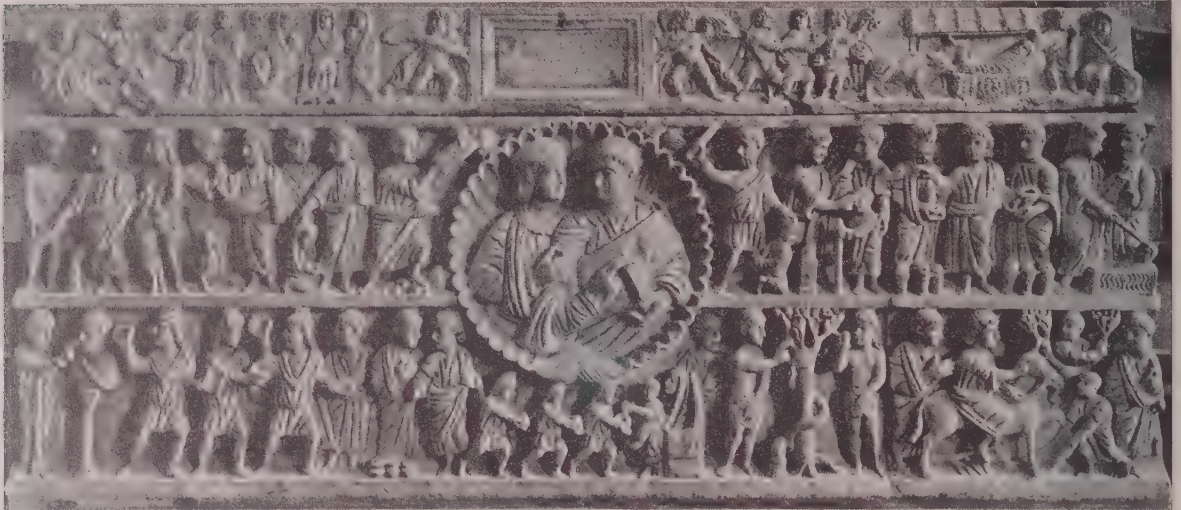


Abb. 110. Sarkophag der Adelfia (aus Syrakus) mit Gartenporträt  
am Deckel: Marienszenen und Christi Geburt mit Magierhuldigung  
oben: Gebot der Arbeit, Ansage der Verleugnung, Hämorrhöissa, Gesetzesübergabe (an Moses), Abrahams-  
opfer, Blindenheilung, Speisungswunder, Erweckung des Sohnes der Witwe  
unten: die Jünglinge vor Nebukadnezar, Kanawunder, Magieranbetung, Adam und Eva, Einzug in Jerusalem.

die fast in allen Szenen im Rohen angelegten Köpfe weiterer Füllfiguren. Bei so handwerksmäßiger Arbeit wäre es gewagt, in der bärtigen Erscheinung des Schöpfers einen allgemeingültigen Typus Gottvaters oder Christi zu erblicken. Und doch gehört dieser Sarkophag zu den tüchtigeren Arbeiten der römischen Werkstätten vom Ende des 4. Jahrhunderts. Durch die Vergröberung der Formen blickt immer noch eine bessere Tradition hindurch.

Die Mehrzahl der Denkmäler zeigt eine weit stärkere Einbuße der schönen Proportionen und des richtigen Verständnisses der Bewegung. Unter ihnen besitzt der Sarkophag der Adelfia (Abb. 110), an dem sich Farb Spuren befinden, die auf allgemein übliche Bemalung der Särge schließen lassen, trotz seiner kleinlichen Figurenbildung eine gewisse gegenständliche Bedeutung durch zwei einzigartige Darstellungen: wohl das früheste Beispiel der Verkündigung am Quell, — wenn es nicht das mißverstandene Quellwunder des Moses ist, — und anscheinend die Einführung einer Verstorbenen, wenngleich statt Christus eine Frauengestalt den Thron einnimmt und alle Anwesenden Frauen sind. Die richtige Wiedergabe der Vorlage bleibt hier vollends zweifelhaft. Auch dieser Sarkophag steht, nach der Tracht der Porträtbüsten, wohl erst an der Schwelle des 5. Jahrhunderts, ist jedoch anscheinend noch später in Gebrauch genommen worden, da Adelfia wahrscheinlich die Gattin des Expräfecten Valerius aus der Zeit Valentinians III. war. Seitdem scheinen die wiederholten Plünderungen Roms der Sepulkralplastik wie jeder bodenständigen Kunstübung ein Ende bereitet zu haben. Aus dem 5. Jahrhundert bleiben außer den geringeren zweireihigen Sarkophagen nur noch rohere Wiederholungen des friesartigen Typus übrig. Aber selbst Arbeiten wie der zweite Sarkophag von S. Paolo stechen zu sehr von den auch außerhalb Roms verbreiteten Säulensarkophagen mit der Wiederkunft Christi oder Gesetzesübergabe (S. 118/9) ab, die kaum viel älter sein dürften, als daß beide Gattungen für Erzeugnisse desselben Kunstbetriebes angesehen werden könnten. Von der einheitlichen Stilentwicklung der Arkadensarkophag ist

in der ganzen Klasse nichts zu spüren. Besonders die Gewandbehandlung verrät bald den Einfluß der ersteren, bald und viel öfter leblose und trockne Wiederholung der Faltengebung der einreihigen Friese (Abb. 90 u. 110). Daraus ergibt sich ein Ausgleich von handwerklichem Geschmack, wie er auch in einzelnen selbständigeren Arbeiten durchbricht, so vor allem an dem Sarkophag der Cella Trichora von S. Sisto mit der ältesten Darstellung der Errettung des Petrus aus den Meeresfluten (am Deckel).

Was Rom im übrigen an altchristlichen Reliefskulpturen besitzt, zeugt nirgends von höherem Können. Die Grabcippen mit dem typischen Bilde des Guten Hirten oder Einzelgestalten von Märtyrern, wie die als Orans aufgefaßte heilige Agnes aus den Hypogäen von S. Agnese, wiederholen in besserer oder geringerer Ausführung die Typen der Sarkophage. Eine frischere, wenngleich flüchtige Arbeit (aus der Domitilla-Katakombe) von lebendiger Schilderung stellt das Martyrium des Nereus und Achilleus dar.

In Nordafrika, in Sizilien und vor allem in Gallien sind aus den allverbreiteten hellenistischen Sarkophagtypen manche lokalen Spielarten hervorgegangen, die zum Teil barbarische Einflüsse verraten. Am häufigsten begegnen uns an verschiedenen gallischen Fundstätten Särge, deren Schauseite ausschließlich mit Spitzarkaden geschmückt ist, die öfter auf Pilastern als auf Säulen ruhen. Und doch erblicken wir gewöhnlich in der Mitte Christus und auf den Nebenplätzen einzelne oder gepaarte Apostelgestalten, — also Elemente der uns bekannten Kompositionen der Säulensarkophage. Einen orientalisierenden Sondertypus vertreten die truhenförmigen Särge Aquitaniens mit ornamentalen Motiven jüngeren Charakters. Die seltenen figürlichen Typen auf ihnen (Abb. 111) scheinen gleichwohl noch demselben Darstellungskreise zu entstammen. An anderen Punkten läßt sich die beginnende Umsetzung der christlichen Bilder in die primitive Zeichnung der eingewanderten Germanen beobachten. Aber nach Gallien und sogar bis an den Rhein ist dank einer langwährenden Seeverbindung auch echt orientalischer Bildstoff hinaufgewandert, der in Rom und Italien unbekannt blieb. So wird man heute den merkwürdigen Sarkophag von Trier mit der Darstellung Noahs und seiner ganzen Sippe in der Arche (Abb. 112) nicht mehr als eigenartige Schöpfung provinzieller Kunst ansprechen dürfen, seit die Parallelen dafür in den Fresken von El Bagawat (S. 97/8) aufgetaucht sind.



Abb. 111. Truhensarg (aus Valbonne): Christus zwischen Aposteln  
(nach Le Blant, Les sarc. chrét. de la Gaule).





Abb. 112. Sarkophag (aus Trier): Noah mit den Seinen in der Arche, daneben Blumenkünstler beim Girlandenbinden  
(nach Le Blant, *Les sarc. chrét. de la Gaule*).

Begründet wurde die wissenschaftliche Bearbeitung der altchristlichen Sarkophagplastik in den Sammelwerken über die gallischen Särge von E. Le Blant, *Étude sur les sarc. chrét. de la ville d'Arles*, Paris 1878 und *Les sarc. chrét. de la Gaule*, Paris 1886. Den reichsten Bestand umfaßt das Lateran-Museum in Rom, in neuester Bearbeitung veröffentlicht durch O. Marucchi, *Mon. del Mus. Crist. Pio-Later.* Milano 1911. Zur Ergänzung sind noch immer heranzuziehen: J. Ficker, *Die altchristlichen Bildw. im christl. Mus. d. Lat.*, Leipzig 1890, sowie Grousset, *Et. etc. Éc. fr. d'Athènes et de Rome* 1885 und J. Wittig, *Die altchristl. Skulpt. im Mus. am Campo Santo*, Rom 1906; für die kleine Berliner Sammlung O. Wulff, *Beschr. d. Bildw. d. christl. Epochen*, 1909, 2. Aufl., III, 1. und 2. Nachtr. 1911. Neuere Übersichten bieten K. Michel, a. a. O. S. 103 ff. und Reil, a. a. O. S. 15, sowie v. Sybel, *Die christl. Antike*, Marburg 1909 II, S. 43—224. Auf die Erklärung legt das Hauptgewicht H. T. Obermann, *De Oud-Christelijke Sarkophagen*, s'Gravenhage 1911. Im einzelnen vgl. O. Marucchi, *N. Bull. di archeol. crist.* 1910, p. 216 und t. VIII (Petrusszene aus S. Sisto) und E. Becker, *Röm. Quartalschr.* 1911, S. 123 ff. (zur Deutung des lesenden Mannes) sowie im übrigen Wulff, *Repert. f. K. Wiss.* 1912, S. 199—219 (mit weiteren Nachweisen).

## 2. Die Blüte der syrisch-palästinensischen Reliefskulptur.

Seit Mitte des 4. Jahrhunderts übernimmt Syrien in der Entwicklung der christlichen Kunst immer entschiedener die Führung. Auf die maßgebende Bedeutung von Antiochia, das unter Diokletian einen neuen Aufschwung nahm, für die Erweiterung ihres Darstellungsgehalts wie für die Verjüngung ihres künstlerischen Ausdrucks weisen schon die Säulensarkophage (S. 110 ff.) zurück, zugleich aber auch schon auf die Einwirkung eines zweiten Kunstkreises, gegen dessen Einfluß die hellenistische Großstadt am Orontes allmählich zurücktritt (Einl. S. 10). Seit die heiligen Stätten Palästinas durch Konstantin eine glänzende künstlerische Ausschmückung erhalten hatten, zog das Heilige Land fortgesetzt die besten Kräfte der Provinz an sich. Es bedeckte sich alsbald mit Kirchen, die für den rasch anschwellenden Strom der Pilger an den Schauplätzen der Taten des Herrn die Erinnerung beleben sollten. Im Kult herrschte, wie im allgemeinen Verkehr, die griechische Sprache, aber von der zugewanderten christlichen Bevölkerung war doch nur ein Bruchteil hellenischen Stammes. Mit der wachsenden Beteiligung des semitischen Volkselementes zieht in die Kunst ein neuer Geist leidenschaftlicher Anteilnahme an den dargestellten Ereignissen ein, aus dem zuerst die griechische Literatur der apokryphen Evangelien erwächst. Indem sie an der Kindheitsgeschichte des Herrn weiterdichtet, rückt sie die Gottesmutter desto mehr in den Vordergrund, je lebhafter seine dogmatische Vergöttlichung auf die Vorstellungen von seiner irdischen Persönlichkeit zurückwirken mußte



Abb. 113. Nischenreihe (abgerollt) einer Ciboriumsäule (S. Marco in Venedig) mit Darstellung der Himmelfahrt  
(nach Venturi, *Storia dell'arte Ital.* I).

und ein Erklärungsbedürfnis für das Mysterium der Menschwerdung weckte. Auf der anderen Seite aber wird der schlichte evangelische Bericht von seinen Taten und seinem Leiden durch reichere Einzelheiten und Nebenzüge ausgeschmückt. An alledem entzündet sich alsbald die künstlerische Phantasie. Die syrisch-palästinensische Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts beseelt eine hohe schöpferische Kraft. Wir können uns ihre Blüte kaum reich genug vorstellen. Ihr Untergang bedeutet einen der größten kunstgeschichtlichen Verluste. Die kirchliche Malerei (Kap. V) folgte bald den Anregungen der repräsentativen Staatskunst. In den Kleinkünsten hingegen herrschte, zumal im Anfang, eine größere Beweglichkeit, die auch der Steinskulptur zugute kam. Dank der außerordentlichen industriellen Entwicklung des Landes erlangten neben der Marmorplastik andere Techniken, vor allem die Schnitzerei in Holz und Elfenbein, in der sich die selbständige Auffassung von Anfang an viel freier betätigen konnte, eine große Bedeutung. Auch erstere erhält durch sie einen frischen Antrieb.

Von der monumentalen Skulptur dieser Länder sind nur dürrtge Trümmer übrig geblieben, und wir wären auf die Zeugnisse der Kleinkunst allein angewiesen, wenn nicht einzelne syrische und palästinensische Bildwerke ihren Weg ins Abendland gefunden hätten. Ein solches Denkmal, und zwar ein überaus reichhaltiges Beispiel der palästinensischen Redaktion des neutestamentlichen Bilderkreises, die sich als folgerichtige Fortsetzung seiner frühesten, an den Säulensarkophagen in die Erscheinung tretenden Gestaltung (S. 113 u. 118) kennzeichnet, besitzen wir noch in den vier Säulen des Altarbaldachins (Ciborium) von S. Marco in Venedig unbekannter Herkunft. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben sie die Venezianer in den Kreuzzügen aus dem Orient mitgebracht, wurden sie doch noch im 16. Jahrhundert als griechisches Kunstwerk angesehen. Auf allen vier Säulen sind dann etwa im 12. Jahrhundert erklärende Inschriften hinzugefügt worden, die jedoch nicht immer zu den Darstellungen passen. Nichtsdestoweniger haben dieselben gewisse Verschiedenheiten der Ausführung und in neuerer Zeit die irrige Annahme hervorgerufen, daß sie insgesamt oder doch das hintere Säulenpaar ihre Entstehung der venezianischen Kunst des Mittelalters verdanken.

Ihre Relieffolgen schließen sich inhaltlich zu einem einheitlichen Zyklus zusammen, der die Geschichte Marias, die Geburtslegende, die Taten des Herrn und sein Leiden bis zur Erhebung zu göttlicher Herrlichkeit schildert. Daß wir palästinensische Kunst vor uns haben, ergibt sich nicht nur aus mehrfachen Parallelen mit syrischen Miniaturen und anderen Denkmälern, sondern auch aus dem engen Anschluß der Erzählung an die apokryphen Evangelien, zu denen diese Bildwerke, wie kein zweites Denkmal aus so früher Zeit, gleichsam eine fortlaufende Illustration darstellen. Und doch nicht eine buchstäbliche, — vielmehr



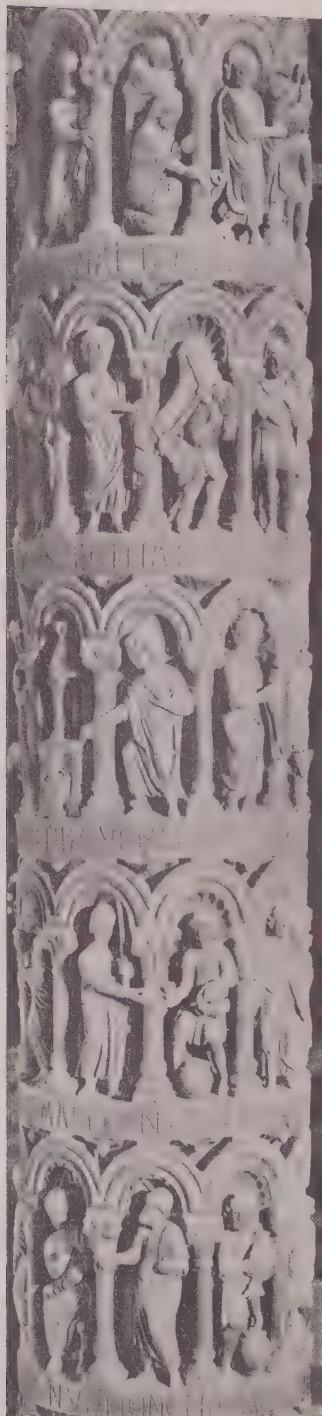


Abb. 114. Wunderszenen Christi

liegt offenbar schon eine abgeschlossene bildliche Überlieferung zugrunde, da die Kompositionen unmöglich in Verbindung mit dem Nischenmotiv erfunden sein können, durch das sie fast zerrissen werden (Abb. 113). Jede Säule ist in neun Reihen von je neun Nischen gegliedert, die gewöhnlich nur eine Gestalt umschließen. In dieses Schema aber sind meist drei oder vier Szenen in jeder Reihe eingezwängt. Die linke hintere Säule bietet uns die früheste Bilderfolge des Marienlebens und gibt die Ereignisse des Protoevangelium (Einl. S. 10) bereits in einer Vollständigkeit wieder, wie sie kaum in einem späteren Denkmal übertroffen worden ist. Der Geburt der Jungfrau geht die Geschichte von Joachim und Anna voraus. Die beiden obersten Reihen erzählen Marias Einführung und ihren Aufenthalt im Tempel bis zur Verlobung mit Joseph. Die Jugendgeschichte Christi an der zweiten Säule läßt auf die Verkündigung Josephs Anschuldigungen, die Heimsuchung und die Geburt des Herrn folgen, schildert dann die Verkündigung an die Hirten, das Forschen der Magier in den Schriften und die Befragung des Herodes, endlich ihre Huldigung und läuft in die Erzählung der Wunder aus, von denen einzelne, wie die Hochzeit zu Kana, auf die nächste Zone übergreifen (Abb. 114). In ihre Fortsetzung schiebt sich an der rechten hinteren Säule die Berufung der Jünger ein. Der Zyklus der Passionsgeschichte (s. Abb. 115) an der vorderen wird durch den Einzug Christi in Jerusalem eingeleitet und enthält nach der Fußwaschung wohl das älteste historische Abendmahlbild. In der fünften Reihe ist neben dem Tod des Judas die zweite Vorführung Christi vor Pilatus in mehreren aus dem Bericht der sogenannten Pilatusakten geschöpften Momenten dargestellt: wie ein Trabant des Pilatus sein Gewand vor Christus ausbreitet, wie sich die Standarten vor ihm neigen

Das vordere Paar der Ciboriensäulen von S. Marco (in Venedig).



Abb. 115. Passion u. Auferstehung



Abb. 116—118. Abschnitte der l. vorderen und der beiden r. Ciboriumssäulen von S. Marco.  
 Geburt Christi und Hirten-      Christus stillt den Sturm u. a. m.      Fußwaschung und Gebet in  
 verkündigung      Gethsemane

(nach v. d. Gabelentz, Die Mittelalt. Plastik Venedigs).

und wie Pilatus' Weib einen Boten zu diesem entsendet. In den drei obersten Reihen begegnet uns zum erstenmal die Erscheinung des Herrn in der Vorhölle (Abb. 115) und unter den Jüngern, die Himmelfahrt (Abb. 113) und die Anbetung durch die Engel in der Glorie (Abb. 115).

Der Darstellungskreis erscheint, mit dem Bilderschatz der Sarkophage verglichen, reicher und zusammenhängender, vor allem aber weicht er von ihm in gewissen Einzelheiten ab, die in der Folge typische Züge der byzantinischen Ikonographie ausmachen. So reitet Christus schon nach Frauenart auf dem Esel. Er befreit in der Unterwelt Adam und Eva, die mit anderen Toten aus Särgen aufstehen (Abb. 115). Bei der Geburt Christi ist die Hebamme Salome der apokryphen Kindheitslegende zugegen (Abb. 116). Wenn aber bei dieser Szene Maria noch sitzend dargestellt ist, wie auf den altchristlichen Sarkophagen, wenn bei der Anbetung der Magier der Engel fehlt, der ihnen später ständig als Führer vorangeht, so weist das alles noch auf eine altertümliche Entwicklungsstufe hin. Und doch treten die Engel bereits als Chöre auf, um dem Herrn zu dienen. Als die nächsten umstehen ihn die Vertreter der höchsten Engelsordnung: phantastische Gebilde, die in Anlehnung an die Vision des Ezechiel mit dem Menschenhaupt die Köpfe der anderen drei Evangelistensymbole vereinigen, mit den geflügelten Rädern zu Füßen (Tetramorphe), — ein aus dem Geiste der orientalischen Kirche geborenes Kunstsymbol für die Einheit des vierfachen Evangeliums.

Durch eine Fülle von Nebenzügen und neuen Ausdrucksmitteln gewinnt die Darstellung an den venezianischen Säulen lebensvolle Unmittelbarkeit und dramatische Spannung. Überall bricht ein starker Naturalismus durch, dem Bewegung und Ausdruck die Hauptsache ist. Bitt-



und Schreckgestus, ja sogar die Begleitgebärden der einfachen Rede bekommen eine auffallende Lebhaftigkeit. Rein sinnliche Empfindungen werden mit frischer Naturbeobachtung wiedergegeben, mag sich der Blinde mit seinem Stocke zum Brunnen tasten oder ein Apostel bei der Himmelfahrt geblendet das Antlitz mit der Hand bedecken (Abb. 113), vom Zuhalten der Nasen bei den Dienern, die Lazarus enthüllen, zu schweigen. Auch in der Abstufung des Gefühlsausdrucks legt diese Kunst ein feines Charakterisierungsvermögen an den Tag: wie Petrus bitterlich weint, wie die Ankläger Christi eifern, wie die Samariterin über die Rede des Herrn erstaunt, läßt sie den Beschauer lebendig nachempfinden. Innere Erregung ergreift die ganze Gestalt. Überhaupt kommt leicht in die Bewegung etwas Stürmisches hinein, das durch eigenartige Schrittmotive, wie das Übertreten mit dem vorliegenden Bein, durch vorfallende oder einknickende Stellung der Knie ausgedrückt wird oder die stärksten Kontrastbewegungen auslöst. Gestalten wie der sich herumdrehende und der den ganzen Körper zurückwerfende Hirte bei der Engelsbotschaft sind von einer der griechischen Kunst fremden Heftigkeit und Maßlosigkeit (Abb. 116). Allerdings fehlt den Künstlern die tiefere Kenntnis des organischen Zusammenhanges der bewegten Figur, und nur der kleine Maßstab täuscht über die unvollkommene Durchbildung hinweg. Aber selbst fehlerhafte Bildungen, wie die schlafenden Jünger in Gethsemane (Abb. 118), besitzen eine Kraft der Gesamtwirkung, die an die Belebtheit der ähnlich gebundenen Schöpfungen eines Giovanni Pisano streift, und verdanken sie wie diese der auf das Ganze der Erscheinung gerichteten Einbildungskraft des Künstlers.

Der allgemeine Figurentypus ist etwas unersetzelt und großköpfig. Der Blick hat durch den gebohrten Augenstern eine fast übertriebene Eindringlichkeit bekommen. Dagegen bleibt es auffallenderweise bei der Abwechslung eines jugendlichen mit einem bärtigen Kopftypus, der selbst bei Petrus kaum über den ersten Anlauf zur Individualisierung hinausweist. Ein Greisentypus kommt für Adam und für den erhöhten Christus hinzu, eine Auffassung, die wie die knabenhaft jugendliche älterer Denkmäler (S. 90) in den Vorstellungen der Gnostiker wurzelt. Der vorherrschende Jünglingstypus entfernt sich jedoch nicht sehr weit von dem der Säulensarkophage (S. 122), nur umgibt das Gelock den Kopf mehr kranzartig wie auch bei den übrigen jugendlichen Figuren. Ein weiteres Kennzeichen der altertümlichen Entwicklungsstufe liegt darin, daß der Nimbus noch nicht ständig Verwendung findet, an den vorderen Säulen sogar seltener für Christus als für Maria, obgleich gelegentlich sogar schon als Kreuznimbus. Die Entstehung des Denkmals kann nach alledem kaum später als um Mitte des 5. Jahrhunderts fallen. Einzelheiten des Darstellungsinhalts, die erst einer jüngeren Fassung der Apokryphen angehören, wie z. B. Ochs und Esel an der Krippe (aus Pseudo-Matthäus) oder die Vorgänge der Pilatuslegende, werden aus verlorenen Urschriften oder unmittelbar aus dem Volksbewußtsein geschöpft sein, waren sie doch zum Teil der Kunst noch früher bekannt. Mit der Klasse der Säulensarkophage verbindet die Reliefsäulen von San Marco außer Bewegungsmotiven (S. 121), wie die stockende Bewegung der



Abb. 119. Die Kundschafter von Jericho, Kalksteinrelief (aus d. Samml. Ustinow in Jaffa).

zurückgebogenen und umblickenden Figur oder das vereinzelt schon dort vorkommende eilige Schreiten, die ähnliche Gestaltenbildung und die gleichartige Gewandbehandlung. Das Prinzip der Beschränkung auf die Hauptmotive der Faltenbildung und des Hervortretenlassens der Gestalt durch die Verhüllung wird an ihnen zugleich mit der realistischen Wiedergabe der zeitgenössischen Tracht noch entschiedener fortgeführt. Zu dem kurzen mantelartigen Umwurf (Pänula) ist das syrische Kopftuch der Frauen (Maphorion) und der vor der Brust geknöpfte Priestermantel hinzugekommen. Der Eindruck der stofflichen Glätte und des Fließenden macht sich in der flüchtigeren Arbeit des hinteren Säulenpaares (Abb. 117) noch stärker geltend. Wie in jener Denkmälergattung manche Szenen oder Motive der Ciboriumssäulen

bereits auftauchen —, so z. B. die Samariterin am Ziehbrunnen und das Einfüllen des Wassers bei der Weinverwandlung (S. 112), — so tritt auch die merkwürdige Kreuzigungsdarstellung dadurch aus ihrer Vereinzelung heraus. Entspricht es doch ganz der liturgisch gefärbten Lammersymbolik derselben Sarkophagklasse (S. 118), wenn hier gewissermaßen als Mittelstufe zwischen der Verbindung des Christusmonogramms mit dem Kreuze (S. 113) und der Einführung des Gekreuzigten selbst das Lamm seine Stelle einnimmt. Daneben erblicken wir schon die beiden Schächer wie an jüngeren Denkmälern. Mit dem architektonischen Sarkophagtypus teilen die Skulpturen der Markuskirche endlich auch das Nischenmotiv selbst. Dem entspringt auch die rücksichtslose Art, wie sich die Künstler der Ciboriumssäulen damit abzufinden wissen, indem sie jeden Schauplatz, sei es den Garten Gethsemane, sei es den See Genezareth (Abb. 117/8), in den beengenden Rahmen der Nische einschließen. Antiochenische Kunst, auf palästinensischen Boden verpflanzt, mußte zu einem anderen Gewächs werden, — wie es in der Tat die Ciboriumssäulen von San Marco sind. Es schlägt in diesem Bildwerk der Puls eines anderen Volkstemperaments. Semitische Empfindung hat die griechische Form gesprengt.

Wie gründlich auch der Islam im Heiligen Lande mit den christlichen Denkmälern aufgeräumt hat, so sind doch nicht nur an Bau- und Grabdenkmälern bemerkenswerte Reste plastischer Dekoration (s. Kap. IV) erhalten geblieben, die von dem Reichtum der palästinensischen Pflanzenornamentik zeugen, sondern auch vereinzelte figürliche Bruchstücke, so z. B. im Privatbesitz (in Jaffa) ein Relief mit der Gruppe der Kundschafter (Abb. 119), welche die Traube von Eschkol tragen. Besitzt das rohe Stück auch keinen künstlerischen Eigenwert, so bestätigt es doch die Herkunft dieser nur an einem gallischen Sarge belegten Szene aus dem syrischen Kunstkreise. In ähnlicher Weise verhilft uns ein neuerer Fund zur richtigen Bewertung eines wiederum in Venedig (seit 1710 in S. Giovanni Elemosinario) erhalten gebliebenen Bildwerks. Obgleich es oben verstümmelt ist, gibt dieses wichtige Bruchstück, auf dem die Geburt Christi mit den in der syrisch-palästinensischen Kunst und Poesie gleich be-



Abb. 120. Geburt Christi, Marmorrelief in Venedig (aus S. Giovanni di Rialto).





Abb. 121. Hl. Bischof, Kanawunder, Anbetung der Magier; Reliefs vom Sturzbalken des Nordportals von S. Marco (Venedig)  
(nach Ongania, La Basilica di S. Marco, Dettagli).

liebten Nebenszenen der Hirtenverkündigung und der Magieranbetung dargestellt ist (Abb. 120), Zeugnis davon, wie die syrische Plastik des 5. Jahrhunderts das einheitliche Reliefbild behandelt hat. Das Fehlen des Engels, vor allem aber die auf den Orient hinweisende Figur des Zebustiers neben der Krippe sind deutliche Kennzeichen altertümlichen Ursprungs, und doch ist darin schon die (in der Sarkophagplastik vorgebildete) Badeszene und das brütende Dasitzen Josephs wiedergegeben, typische Züge des späteren byzantinischen Bildtypus, wie auch die halbliegende Stellung Marias und die Szenerie der Höhle, aus der hier der Esel hervorschaut. Eine altchristliche Relieftafel, auf der noch die in gleicher Weise zwischen den Felshügeln aufgemauerte Krippe mit dem Kind sowie die verstümmelten Reste der ähnlich gelagerten Gottesmutter und der Tiere erhalten sind, ist nun in der Tat (1899) in der Kirche von Jambruda (Syrien) entdeckt worden. Die Inschriften (aus Jes. I, 3), zumal die Titulatur „die heilige Maria“, bestätigen ihr hohes Alter. So dürfen wir in jenem venezianischen Relief eine den Ciboriumssäulen verwandte Kunst erkennen. Wie der eine Hirt mit vollen Backen die Flöte bläst, der andere sich mit einem Bock zu schaffen macht, wie die Badefrauen um das Kind bemüht sind und die Magier herankeuchen, das alles atmet denselben frischen Naturalismus. Alle diese Episoden aber sind auf dem Hintergrunde einer Berglandschaft vereinigt, deren Absätze die einzelnen Gruppen aufnehmen — vom obersten Streifen sind nur die Hufe der Saumtiere übriggeblieben — und in ihrem Terrassenaufbau noch die künstlerische Überlieferung des hellenistischen Reliefbildes erkennen lassen.

Die Lagunenstadt mag vorzeiten weit mehr solcher Beutestücke palästinensischer altchristlicher Plastik besessen haben. Eine vollständig erhaltene Arbeit verwandten Charakters, Daniel in der Löwengrube darstellend, auf den Habakuk mit dem Brot zueilt, während aus den Ecken die Halbfiguren eines Engels und Nebukadnezars herabschauen, ist an der Fassade von S. Giovanni e Paolo eingemauert. Die gleiche Herkunft eines größeren, das Opfer Abrahams in zwei Szenen schildernden Reliefs an der Nordfront von San Marco ist wohl nur deshalb bisher verkannt worden, weil es im 14. Jahrhundert stark ergänzt worden und des hohen Altarunterbaues, wie ihn syrische Elfenbeinpyxiden aufweisen (s. unten), beraubt ist.



Abb. 122. Apostel, Anbetung der Hirten, Christus zwischen Aposteln; Reliefs vom Sturzbalken des Nordportals von S. Marco (Venedig)  
(nach Ongania, La Basilica di S. Marco, Dettagli).

Am Sturzbalken des nördlichen Portals von San Marco reiht sich eine Anzahl kleiner Reliefs zusammen, die sichtlich einst in ähnlicher Abwechslung größerer und kleinerer Bilder mit dazwischengestellten Einzelgestalten ein zusammengehöriges Ganze bildeten. Zum Teil sind sie hier wieder in Muschelnischen eingeschlossen, so z. B. die Anbetung der Magier, in der noch immer der begleitende Engel fehlt, die Figuren aber, wie im späteren byzantinischen Typus, enger zusammengeschoben und im Alter unterschieden sind. Den Geist syrischer Kunst verrät besonders ein Relief, in dem wir die Hirten, von einem Engel geführt, auf die Krippe zuschreiten sehen, während auf einem schmälern unteren Streifen die Herde gelagert ist. Das Weisen und Erblicken des Sternes ist mit verblüffender Lebendigkeit zum Ausdruck gebracht. Aber schon stellen sich die Figuren dem Beschauer breit zur Schau. Vollends beherrscht die frontale Komposition das Kanawunder, wo Christus zwischen zwei das Wasser einfüllenden Knaben steht, sowie die repräsentativen Gruppen, von denen ihn die eine zwischen den Apostelfürsten, stehend zeigt. Dieses für die weitere altchristliche Kunstentwicklung maßgebende Kompositionsprinzip, das anscheinend der Malerei entspringt (Kap. V), verquickt sich in der Reliefplastik mit der echt-orientalischen Darstellungsform der Frontalität.



Abb. 123. Palmyrenischer Grabstein (Ny-Carlsberg)  
(nach D. Simonsen, Sculpt. et Inscript. de Palmyre, 1889).



Die Frontstellung zum Beschauer war schon in der Bildnisplastik der hellenistischen Kunst durchdrungen und gewinnt in der spätantiken Stilphase um so größeren Einfluß, je mehr der Realismus der Erscheinung zu seinem Recht kommt. Daß in der syrischen Kunst ein starker Trieb dazu lag, bezeugen schon die palmyrenischen Grabsteine des 3. bis 4. Jahrhunderts. In ihnen erfahren die Idealtypen der griechischen Grabreliefs eine immer entschiedenerere Umbildung ins Individuelle und Rassenhafte unter aufmerksamster Wiedergabe aller Besonderheiten der Tracht (Abb. 123). Wenngleich es ihnen an der feineren künstlerischen Durchbildung fehlt, wissen doch die Meister dieser in nahezu vollem Hochrelief gehaltenen Kalksteinbüsten mit den einfachen Mitteln ihrer Schneidetechnik die charakteristischen Züge jedes Kopfes und die Struktur des Haares auf einen scharfen, gleichsam zeichnerischen Ausdruck zu bringen. Manche Schwächen treten hingegen bei Darstellung der ganzen Gestalt in der mangelhaften Beherrschung ihrer Statik hervor, wie auch die Gewandbehandlung einem zunehmenden Schematismus verfällt, da die Künstler sich über die lebendige Wirkung der Körperhaltung auf das Gewand keine Rechenschaft zu geben wissen.

Christliche Reliefporträts oder statuarische Bildwerke haben sich in Syrien nicht erhalten, es sei denn, daß die von der russischen Expedition (1899) bei Seidnaia in der Umgegend von Damaskus vorgefundenen, sehr verstümmelten Felsskulpturen, bei denen wieder die Muschel-nische auftritt, als solche anzusehen sind. Anscheinend waren es Porträtsstatuen des 3. Jahrhunderts. Gleichwohl ist aus gewissen Erscheinungen der byzantinischen Bildnisplastik (s. unten) mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf zu schließen, daß Stil und Technik der palmyrenischen Skulptur auch auf die christliche plastische Porträtkunst Syriens eine tiefgehende Einwirkung ausgeübt haben muß. Im allgemeinen freilich scheint die syrische Kunst bei ihrer unzureichenden formalen Maßstab gemieden zu haben. Es ist schwerlich ein zufälliger Umstand, daß die erwerke durchweg weit unter

Schulung den monumentalen Lebensgröße gehalten sind.

Ambon (aus Saloniki)  
Seiten- und Front-  
ansicht der linken  
Hälfte.



Abb. 124. Hirte (unvollständig) und drei Magier, den Stern erblickend.

Am nächsten kommt dieser die Gestaltenbildung eines Denkmals, das zwar nach seinem dekorativen Schmuck unzweifelhaft seine Entstehung in einem anderen Kunstkreise verrät, aber nicht minder deutlich in seinem Darstellungsgehalt und Reliefstil das Gepräge echt syrischer Steinmetzarbeit trägt und von der fortgeschrittenen Entwicklung des letzteren die klarste Anschauung gibt. Aus Saloniki, wo dieses wichtige Stück — eine zweitreppige Kanzel (Ambo) — leider in sehr beschädigtem Zustande, bewahrt geblieben ist, wurde es neuerdings dem Ottomanischen Museum zugeführt.

Das Ganze setzte sich aus zwei außen zum Halbkreise abgerundeten Hälften zusammen, zwischen denen sich vorn ein überbrückter Durchgang zu den Treppen öffnete. Die obere nur teilweise erhaltene Brüstung mit Weinrankenfüllungen in umrahmten Feldern wird durch eine stark unterarbeitete, wulstförmige, mit Tierfiguren durchsetzte Blattranke abgeschlossen, über der ein Blattfries durchläuft. Die beiden unteren Drittel des Denkmals sind an den Außenseiten in Muschelnischen aufgelöst, die auf kurzen Säulchen ruhen. Adler mit ausgebreiteten Flügeln, wohl das Abzeichen kaiserlicher Stiftung, bilden den Zwickelschmuck, über dem an den Frontseiten wieder eine Traubenranke von zackiger, aber flacher Blattbildung den Zwischenraum ausfüllt. Weist schon dieses bevorzugte Motiv wie auch der Wulstfries in seiner Zusammensetzung auf die Beziehung zur Kunst Syriens hin, so könnte man vollends die Reliefdarstellungen für lokalsyrische Arbeit halten, böte nicht der Blattschnitt des Akanthus die Gewähr für engen Zusammenhang mit dem prokonnesischen Kunstkreise (s. unten). An den Säulenkapitellen zeigt seine Form noch eine an kleinasiatischen Denkmälern mehrfach vorkommende gebohrte Behandlung, während am oberen Blattfries die vorgebohrten Zacken schon ganz wie in der byzantinischen dekorativen Architektur des 5. Jahrhunderts herausgearbeitet sind. So wird das Werk durch einen syrischen Meister auf der Prokonnesosinsel für die Georgskirche von Saloniki gefertigt sein. Auf der einst dem Gemeinderaum zugewandten Stirnseite des einen der beiden halbkreisförmigen Teile erblickt der Beschauer die thronende, das Kind auf ihren Knien haltende Gottesmutter, auf dem Gegenstück einen der drei Magier, dem von links seine Gefährten folgen. Ihre lebhaften Gebärden kennzeichnen den Augenblick, in dem sie durch den Anblick des Sternes überrascht werden. Baumzweige im Reliefgrunde deuten den Schauplatz an und verbinden mit dieser Szene die Gestalt eines in der letzten Nische bei seiner also eine abgekürzte Darstellung des beliebten Gegenbildes der Haupt-szene in der syrischen Kunst (S. 132/3). Auf diese aber beziehen sich



Ambon (aus Saloniki)  
Front- u. Seiten-  
ansicht der  
rechten Hälfte.

Abb. 125. Die Gottesmutter mit dem Kinde, Engel und drei huldigende Magier.





Abb. 126. Portal in Koja-Kalessi (Isaurien)  
(nach Headlam, Journ. of Hell. Stud. Suppl. Pap. II).

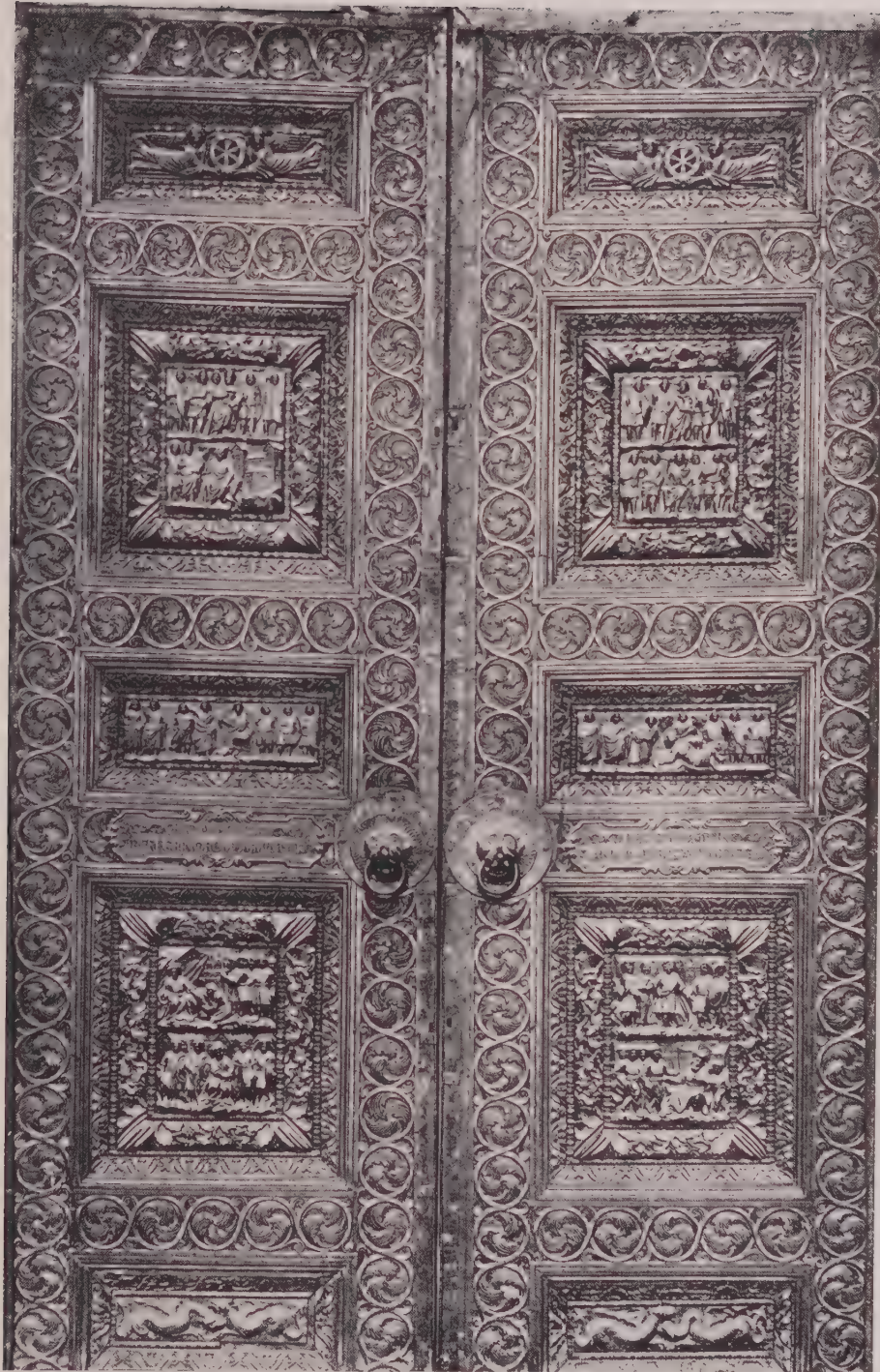
geflügelten Engels in die Komposition der Magieranbetung (eine flügellose Gestalt weist hier schon die Sarkophagplastik in Gallien auf). Unterliegt es doch keinem Zweifel, daß diese christliche Kunstschöpfung in Syrien ihren Ursprung hat und im Grunde auf einer bloßen Umdeutung der antiken Siegesgöttin beruht. Den Anlaß gaben dazu augenscheinlich die beliebten Einzelgestalten oder Figurenpaare der Niken oder Viktorien, die zum Ruhme hochgestellter Persönlichkeiten, vor allem aber Verstorbener (Abb. 13) ihr Porträtschild tragen. Die Ausprägung des Bildnischarakters der heiligen Gestalten der christlichen Religion forderte geradezu bei Weiterverwendung dieser wirkungsvollen Gruppierung die Bedeutungsverschiebung. Daß sie sich in Syrien vollzogen hat, dafür zeugen noch mehrere, ziemlich rohe Darstellungen der Gottesmutter mit dem Kinde im Brustbilde oder auf dem Thron an Türbalken syrischer Kirchen des 5. und 6. Jahrhunderts (Zebed, Kanasir). Weit höher steht aber in künstlerischer Hinsicht sowie dem ikonographischen Gegenstande nach ein in Kleinasien ausgeführtes Bildwerk (Abb. 126). An einem Portal des 5. Jahrhunderts in Koja Kalessi (Isaurien) tragen zwei schwebende Sechsfügler, eine der orientalischen Phantasie entsprungene Abart des Engeltypus, das Brustbild des bärtigen Christus selbst. Zwei Erzengelgestalten an den Pfeilern und Büsten (von Evangelisten?) erhöhen das Interesse des merkwürdigen Denkmals.

Der zuerst von Dobbert vertretene altchristliche Ursprung der Ciboriumssäulen von S. Marco ist heute allgemein anerkannt, ihr orientalischer Kunstcharakter durch H. v. d. Gabelentz, Die mittelalt. Plastik

die Figuren in den drei übrigen Nischen der anderen Seite, in denen die Könige mit Geschenken zwischen zurückgezogenen Vorhängen herantreten, der erste geführt vom Engel, der in flacher Bildung von merklich kleinerem Maßstabe vor ihm auf der Grundfläche eingeschoben ist. Eine solche Nichtachtung der dekorativen Wirkung des Reliefs als flächengestaltender Kunst zugunsten der Vollständigkeit des gegenständlichen Ausdrucks hätte sich ein griechischer Meister auch im 5. Jahrhundert kaum zuschulden kommen lassen. So vereinigen diese Darstellungen alle Vorzüge und Schwächen syrischer Kunstauffassung und syrischer Technik: das lebendige Gestaltungsvermögen, die unantike Gebärdensprache und die gewaltsamen Bewegungen, die ungleichmäßigen Proportionen, die nüchtern realistische Wiedergabe des Stoffcharakters an den schweren Mänteln, wie nicht minder im Faltengeschiebe der dünneren Kleidungsstücke. Dazu kommt der rücksichtslose Abbau des Reliefs, wie er sich besonders in den mißglückten Verkürzungen der ungelenken Sitzfigur verrät und die auf optische Wirkung berechnete, mehr schneidende und ritzende als formende Darstellung aller Gebilde des hinteren Planes. Zugleich fällt aber auch die den Ciboriumssäulen von San Marco gleichartige Verwendung des Nischenmotivs in die Augen.

Wie sich im ganzen Stil des Ambon von Saloniki die syrische Kunstrichtung verrät, so entspricht ihr auch die Einfügung des





Holztür der Basilika von S. Ambrogio (Mailand)  
(nach A. Goldschmidt, Die Kirchentür des hl. Ambrosius in Mailand. 1902)





Venedigs, Leipzig 1903, S. 1 ff. überzeugend erwiesen, wenngleich von anderer Seite mit Unrecht noch immer bestritten, die von Venturi, a. a. O. I, S. 454 vermutete Übertragung aus Pola 1243 unwahrscheinlich; vgl. die weitere Lit. bei Reil, a. a. O., S. 72 (mit verfehltem Vermittlungsversuch). Vom Erstgenannten a. a. O., S. 148, und von G. Swarzenski, K. Gesch. Anz. 1904, S. 42, wurde auch die Hergehörigkeit der wichtigsten übrigen in Venedig erhaltenen Reliefs erkannt. Die entsprechenden Bruchstücke in Syrien wurden von Th. Uspenskij, Bull. de l'Inst. archéol. russe 1902, S. 106 u. 112 bekannt gemacht. Zur Würdigung der Palmyrenischen Skulpturen vgl. Strzygowski, Orient od. Rom, S. 21 ff. Über die Entstehung des Engeltypus aus der Siegesgöttin desgl. Strzygowski, a. a. O., S. 25, und Hellenist. u. Kopt. K. S. 7 ff., sowie zuletzt K. Felis, Röm. Quartalschr. 1912, S. 3 ff. Das Portalrelief von Kaja Kalessi wurde von A. C. Headlam, Journ. of Hell. Stud. Suppl. Pap. 1892, S. 10 ff., veröffentlicht; die syrischen Denkmäler vgl. bei H. Crosby Butler, Publ. of an Amer. Exped. to Syria in 1899/1900. P. II Architect. etc., New-York u. London 1904, S. 307, Fig. 117 u. a. m. Im übrigen vgl. Repert. f. K. Wiss. 1911, S. 225 ff.

Glücklicherweise bildet die in so wenigen Resten vertretene Steinplastik nicht die einzige Quelle unserer Erkenntnis der syrischen Kunstentwicklung. Daneben stehen einzelne wichtige Denkmäler der Holzskulptur. Ein frühes Werk der Schnitzerei gibt dem frontalen Kompositionsprinzip schon reichlichen Spielraum, zumal seine Figuren in zum Teil kräftiger Ausrundung gearbeitet sind: die Tür im Hauptportal von S. Ambrogio in Mailand aus der Zeit der Erbauung der Basilika durch den heiligen Ambrosius (379—386), deren altchristlicher Ursprung ihrer schlechten Erhaltung wegen bis vor einem Jahrzehnt allgemein verkannt wurde (Tafel IX).

Erneuert ist an ihr laut Inschrift von 1750 zugleich mit dem tectonischen Verband das gesamte flächenfüllende Ornament der Akanthusranke, wenngleich in getreuer Nachbildung einzelner auf der Rückseite wieder befestigter Bruchstücke, deren eigenartig trockene Blattformen, wie in der syrisch-palästinensischen Architektur, fast zur Wirbelrosette umgebildet erscheinen, während an den Figuren sämtliche Köpfe ergänzt, vorstehende Arme vielfach weggeschnitten und falsch wieder angefügt worden sind. Das Motiv der inneren Umrahmung der Reliefbilder, eine Spielart der gesprengten Palmette, ist der Ornamentik der christlichen Elfenbeinplastik nicht fremd. In der äußeren findet sich die Weinranke vor, in der traubenaschauende Vögel sitzen, wie an der berühmteren Tür von S. Sabina, doch ist sie (in den alten Teilen) naturalistischer aufgefaßt. Auch die klassische Gesamteinteilung der Mailänder Tür und die tiefere Bettung der Relieftafeln entspricht ihrer früheren Entstehung. Der zeremonielle Charakter der Bilder, in denen die Gestalten meist ziemlich locker in Frontstellung um eine Mittelfigur oder Hauptgruppe verteilt sind, steht mit dem Stoff im fühlbaren Widerspruch. Erzählen sie doch die bewegte Geschichte Davids, ein Lieblingsthema der Predigten des heiligen Ambrosius, und zwar in friesartigen, in den Hochfeldern verdoppelten Streifen. Die vier untersten Reliefs sind gänzlich erneuert, im Kirchenarchiv werden jedoch noch die größeren alten Tafeln bewahrt, die Davids Zusammentreffen mit dem Löwen und Bären, Samuels Nachforschungen unter Isai's Söhnen und die Salbung des Heimgeholten schildern. Die Figurenanordnung ist hier gedrängter und reicher an Überschneidungen. In den Landschaftsbildern fehlt auch die Symmetrie. Sie beweisen, daß den Typen des Davidstoffes die malerische Bildgestaltung an sich nicht fremd war. In den übrigen Szenen sind davon nur einige Hintergrundsarchitekturen beibehalten worden.

Daß wir aber berechtigt sind, dieses Werk der Holzschnitzerei dem syrisch-palästinensischen Kunstkreis zuzuweisen, dafür zeugen außer den gegenständlichen Beziehungen zu mehreren gallischen und italischen Sarkophagen und zu den koptischen Fresken von Bawit (Kap. V) oder den Miniaturen byzantinischer Prachthandschriften (vor allem des Pariser Psalter N. 139) die beiden das konstantinische Monogramm tragenden Engelpaare in den obersten Relieffeldern mit ihrer steifen Haltung und der geradlinigen Flügelbildung, — sind sie doch ganz ähnlich sowohl in der Elfenbeinskulptur wie in der monumentalen Plastik Syriens (s. oben) wiederholt vertreten.

Dieselbe Stilwandlung, die in der Steinplastik des ausgehenden 4. und 5. Jahrhunderts so entschieden einsetzt (S. 132/3), mußte auch die syrische Holzschnitzerei ergreifen. Die weitere Entwicklung des syrisch-palästinensischen Reliefstils erschließt sich uns aus den Bildwerken der berühmten Tür der Basilika von S. Sabina in Rom (Tafel X), die sicher ungefähr gleichzeitig





Abb. 127. Entrückung Habakuks, Kreuzigung und Gesetzesübergabe; Relieftafeln der Holztür von S. Sabina (Rom)

(nach Wiegand, Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina).

mit dem Bau, d. h. um das Jahr 430, ausgeführt ist. Daß man im 5. Jahrhundert in Rom syrische Schnitzer mit der Ausführung betraute, erscheint so wenig unmöglich wie in Mailand, wenn auch dessen großer Bischof lebhaftere Beziehungen zur orientalischen Kirche pflegte.

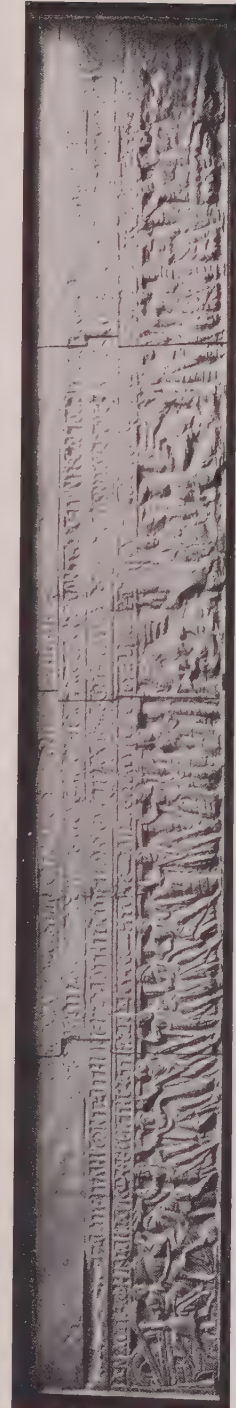
Die deutlichsten Hinweise ergeben für das römische Denkmal die ornamentalen Füllungen der Rückseite. Ihre unendlichen Muster gehen am nächsten mit der geometrischen Dekoration der syrischen Baukunst zusammen, ihre Ranken und Blattformen finden im Abendlande keine Parallele. Von den rein dekorativen Motiven der Schauseite ist zwar die Weinranke der römischen Kunst der Kaiserzeit längst bekannt, aber ihre strenge Durchstilisierung nach dem Prinzip der intermittierenden Ranke weist nach dem hellenistischen Orient, wo auch die Vorliebe für die wulstartige Bildung tektonischer Glieder herrscht. Die innere Rahmenleiste, welche die einzelnen Reliefs umschließt, vermag ihre Entstehung aus einer naturalisierenden Umbildung der lesbischen Welle nicht zu verleugnen. Die ganze vierteilige Zusammensetzung aber kommt der Einteilung der rein ornamental behandelten Flügeltür der Justinianischen Basilika des Katharinenklosters auf dem Sinai am allernächsten.

Die ursprüngliche Anordnung der achtzehn Tafeln, — von achtundzwanzig sind nur so viele erhalten, — die in horizontalen Reihen von größeren Hoch- und kleineren Quersfeldern miteinander abwechseln, ist durch Restaurationen (1836 und 1891) gestört. Anscheinend waren die ersteren nach antitypischen Beziehungen, die letzteren größtenteils zu einem Passionszyklus zusammengestellt. Die Mehrzahl der kleineren Bilder verrät eine gröbere Hand, ihre einförmigere friesartige Komposition ist durch das Format bedingt. Durch Hinzufügung eines Mauerhintergrundes mit Quaderschichtung oder trennender Bäume ist jedoch der Eindruck einer räumlichen Umgebung angestrebt. Die christologischen Szenen zeigen manche Beziehungen zu den entsprechenden Sarkophagtypen, vor allem die mit der Kreuztragung verknüpfte Händewaschung des Pilatus (Abb. 95). Unter ihnen bildet die Darstellung des Kreuzestodes Christi das früheste sichere und für diese Zeit das einzige Beispiel, das den Gekreuzigten selbst mit porträthaften Zügen in voller Gestalt, nur mit dem Lendentuch bekleidet, zeigt (Abb. 127). Ein paar Denkmäler der Kleinkunst bieten die einzigen Gegenbeispiele zu dieser Auffassung, aber mit jugendlichem Kopftypus und ohne die Nebenfiguren der Schächer. Das deutet darauf hin, daß wir es an der Tür von S. Sabina mit der Fortbildung einer älteren hellenistischen, vielleicht gar einer gnostischen Christusgestalt in historischem Sinne zu tun haben. Gerade in Palästina kommt alsbald ein anderer, der strengeren religiösen Empfindung angemessener Typus auf. Und doch zeugt der Christus der Kreuzigungsszene an der Sabinatür für und nicht gegen ihren palästinensischen Kunstcharakter, denn dieser bärtige Kopf mit dem auf die Schultern herabfallenden welligen Haupthaar, wie er in ihrem Reliefzyklus auch dem Auferstandenen öfter verliehen ist, entspricht einem Christusbilde von durchaus persönlichem und zugleich volkstümlich jüdischem Charakter. Er stellt die individuellere Ausprägung des gemeinhellenistischen bärtigen Typus (S. 121) dar. Sein entscheidendes Merkmal ist die Scheitelung des Haares, die sich dadurch, daß sie in der altchristlichen Kunst auf Engel, Priester, Propheten und verwandte Gestalten beschränkt bleibt, als echt jüdische Volkstracht kennzeichnet. Es steht damit im Einklang, daß ihr an der Holztür auch das jugendliche, im 4. Jahrhundert bereits in römische Katakombenfresken (S. 91) eindringende Christusideal unterworfen ist. Am klarsten durchgebildet erscheint dieser Jünglingstypus in einer wohl nur falscher Restauration zufolge auf den Gang nach Emmaus gedeuteten Szene (Abb. 127). Diese dürfte vielmehr die Übergabe des Gesetzes in einer vom





1.



2.

1. Holztür der Basilika der hl. Sabina (Rom)  
 2. Relieffries vom Gebälk im Altarraum der Kirche al Mucallaka (Kairo)  
 (nach dem Abklatsch der K. Eremitage in St. Petersburg)





gewöhnlichen Typus etwas abweichenden Komposition darstellen, sind doch Petrus und Paulus darin deutlich charakterisiert und sogar durch den Nimbus ausgezeichnet, den selbst Christus nur als Auferstandener trägt. Das einzige erhaltene alttestamentliche Bild kleinen Formats stellt Habakuk dar, wie er einem hütenden Hirten das Brot zuträgt und vom Engel am Schopf ergriffen wird, um durch die Lüfte zu Daniel ent-rückt zu werden (Abb. 127). Die malerische Komposition teilt dieses Relief mit der Mehrzahl der größeren Tafeln, unter denen ihm die Himmelfahrt des Elias am nächsten steht. Viel kühner und reicher als auf den Sarkophagen (Abb. 102) ist hier der Vorgang gestaltet. Eine Biga, kein Viergespann, trägt den Propheten empor, dessen Ellenbogen ein aufwärts weisender Engel in einer Stellung, die noch an die kranz-haltenden Viktorien der Antike erinnert, mit einem Stabe berührt. Elias faßt den Zipfel seines Mantels. Die Berglandschaft wird durch eingehauene Stufen und eine Quelle als die Stätte am Jordan bezeichnet, wo nach einem Pilgerbericht Elias gen Himmel gefahren und die beiden Prophetensöhne, — die Zeugen des Vorgangs auf unserem Relief, — die Klingen ihrer Hacken verloren haben sollten. Schwerlich hätte ein römischer Künstler auf diese palästinensische Lokallegende so deutlichen Bezug genommen. Wie in der zuletzt betrachteten Szene, so ist auch auf dem Nebenbilde des Durchzugs der Juden durch das Schilf-meer die Umgebung mit aller Deutlichkeit wiedergegeben, und zwar in auffallend hohem perspektivischem Aufbau der Komposition. Moses und die Seinen stehen schon jenseits der Fluten, in denen die Krieger Pharaos versinken, während neben der Halbfigur der Nacht die Flammensäule aufsteigt. Unten ist das Schlangenwunder (2. Moses, VII, 9) hinzugefügt. Auf dem darüber befindlichen Himmelfahrtsbilde und bei der Berufung des Moses in der unteren Reihe erfüllt die hellenistische Terrassenlandschaft wieder die ganze Höhe des Bildes. Dort verteilen sich die Apostel, hier die einzelnen Szenen auf die Absätze des Felsen-hanges. Wir sehen unten Moses seine Schafe weiden, dann, von einem Engel angeredet, vor dem bren-nenden Busch die Sandalen lösen, endlich aus der Hand Gottes die Rolle empfangen, nachdem er zuerst mit verlegener Gebärde Ausflucht gesucht hat, — wohl der früheste nachweisbare Fall der Verdoppelung einer Gestalt zur Wiedergabe zweier Zeitmomente in der altchristlichen Kunst. Zugleich beginnt aber die Szenerie sich aufzulösen, indem bei den oberen Gruppen das Terrain nur durch plastische Standlinien veranschaulicht wird. Hat sich der Künstler der als Gegenstücke darüber angebrachten Relieftafeln, welche links neutestamentliche Wunder, rechts Mosesszenen darstellen, nicht gescheut, das ganze Feld aus friesartigen Einzelbildern zusammenzusetzen, so hat dieses Übereinanderstellen mehrerer Figurenreihen auf einer Tafel der unteren Reihe einen ganz anderen Sinn. Dort wenden sich drei Gestalten in Sena-torenkleidung und drei in einfacher Volkstracht in Akklamation einem Manne zu, der in Orantenstellung vor einem Kirchengebäude dasteht, und auf den ein Engel hinweist (Tafel X, 1). Alle diese Figuren sind offenbar auf einem Niveau gedacht, wir haben es also mit dem in der oströmischen Triumphalplastik (s. unten) sehr gebräuchlichem Prinzip der senkrechten Staffellung zu tun. Dadurch eröffnet sich uns ein Ausblick auf eine einheitliche Entwicklung. Wie im Reliefstil der Staatsdenkmäler gewinnt die abstrakte orientalische Raumbehandlung in der christlichen Kunst Syriens das Übergewicht über die unmittelbar veranschaulichende griechische, bis zur Aufgabe aller konkreten Elemente der Szenerie und rücksichtsloser Vervielfältigung der Standlinien, dem Stilprinzip der altassyrischen Kunst. Es ist kein Zufall, daß eine zeremonielle Szene an der Sabinatur das klarste Beispiel dafür bietet. Ihre schwerfälligen Figuren von eckigem Umriß sind auch die nächsten Verwandten der Senatoren und Pänulaträger aus der Szene der Geldspende am Konstantinsbogen (s. unten). Demnach wird sich jenes vielumstrittene und dennoch unent-rätselte Relief vielleicht auf eine Stiftungslegende der Kirche beziehen. Das letzte der oberen Reihe aber könnte wohl die Krönung der Namensheiligen darstellen, der die Hauptapostel zur Seite stehen (S. 109) und über der Christus in der Glorie erscheint. Dieser Typus der Majestas entspringt zwar aus dem Himmelfahrtsbilde der syrischen Malerei (s. Kap. V), doch ist hier schwerlich mit Recht eine Darstel-lung dieses bereits auf der Nebentafel wiedergegebenen Vorgangs vermutet worden.

Deutlich genug macht sich an der Sabinatur in jenem Zeremonialbilde, sowie in den kleineren Reliefs der Frauen am Grabe und ihrer Begegnung mit dem Auferstandenen das-selbe, der freien malerischen Bildgestaltung feindliche Element geltend, dessen wachsende Bedeutung schon die vorerwähnten Denkmäler erkennen ließen. Das frontale Dastehen der Figuren bei seitlicher Aktion der Arme bringt in die Darstellung einen repräsentativen Zug hinein, setzt die Figuren mit dem Beschauer in unmittelbare Beziehung. Bei weiterer Steige-rung mußte es eine unnatürliche Gebundenheit in der Wiedergabe der Handlung hervor-





Abb. 128. Kelterung der Trauben und Weinlese, Porphyrsarkophag der Konstantina (Vatikan. Museum).

rufen. Wie sich dieser Stil innerhalb der syrischen Kunst fortentwickelt, können wir an den Denkmälern der Kleinplastik (s. unten) noch durch das 6. Jahrhundert beobachten. Ihren Höhepunkt aber hat sie offenbar schon um die Wende des 4. erreicht. So trümmerhaft die wenigen Überbleibsel dieser Blüte vor uns stehen, gewähren sie doch tiefe Einblicke in ihr Wesen, — vor allem die Ciboriumssäulen von S. Marco und das Portal von San Sabina.

Immer entschiedener setzt sich in ihnen die Abkehr vom Kunstwollen der Antike durch, immer rücksichtsloser richtet sich die künstlerische Gestaltung auf den reinsten Ausdruck des geistigen Geschehens. So bewegt auch oft die Szenen sind, kommt doch die Bewegung nie um ihrer selbst willen, sondern nur, soweit sie Gebärde ist, zur Geltung. Auf ihre organische Durchbildung wird wenig Wert gelegt. Die Örtlichkeit wird nur so weit angedeutet, als zur Veranschaulichung der Vorgänge erforderlich scheint. Bei solcher Vereinfachung der Mittel aber wird doch immer der Eindruck der Wirklichkeitsnähe angestrebt und erreicht. Das alles bedeutet eine Vergeistigung der bildenden Kunst, die der syrischen Rasse im christlichen Kunstschaffen die Führerschaft gewonnen hat. Durch die Betrachtung ihres Einflusses auf andere Kunstkreise sowie der Werke der Kleinplastik (s. unten) läßt sich auch unsere Vorstellung von ihrer Eigenart noch bereichern.

Die Mailänder Tür wurde von A. Goldschmidt, *Die Kirchentür des hl. Ambrosius in Mailand*, Straßburg 1902, als altchristliche Arbeit erkannt und schon von Strzygowski, *Byz. Zeitschr.* 1902, S. 666, für orientalisches erklärt. Die Kirchentür aus dem Katharinenkloster des Sinai vgl. bei L. de Beylie, *L'habitation byzant.*, Paris 1902, S. 182c. Für die Beurteilung der von J. Wiegand, *Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina*, Trier 1900, bis ins einzelne untersuchten Holztür von Sta S. sind im übrigen die Beobachtungen von Ainalow, a. a. O., S. 121 ff., ausschlaggebend; vgl. *Repert. f. K. Wiss.* 1903, S. 56, und die Zusammenstellung der Lit. bei Reil, a. a. O., S. 70 sowie *Die frühchristl. Darst. der Kreuzigung*, Leipzig 1904, *Stud. üb. christl. Denkm.*, hsg. v. J. Ficker, N. F. 2. Heft, S. 59. Über die Fortbildung (bzw. Auflösung) der hellenistischen Terrassenlandschaft handelte Ainalow, a. a. O., S. 125 und Wulff, *Die umgekehrte Perspektive*, *K. Wiss. Beitr.*

A. Schmarsow gewidmet, Leipzig 1907, S. 9ff. Den palästinensischen Christustypus hat N. Müller, Realencykl. für prot. Theol. und Kirche, 2. Aufl., hsg. von Hauck, IV. S. 75, näher bestimmt.

### 3. Die alexandrinische und koptische Reliefplastik seit Konstantin d. Gr.

Die antike Kunst war dem Geist des Christentums zu fremdartig, als daß es seinen künstlerischen Gedankenausdruck dauernd aus ihr allein hätte schöpfen können. Jetzterer die orientalischen Rassen durchdrang, um so

mehr mußte deren anders gerichtete Anschauungsweise auf die christliche Kunstsprache Einfluß gewinnen. Nirgends aber war der Gegensatz größer als zwischen dem hellenistischen Alexandria und seinem von den Kopten, den christlichen Nachkommen der alten Ägypter, bewohnten Hinterlande, das sich nie der griechischen Kultur wirklich erschlossen hatte. Sein Christentum nahm daher bald eine noch entschiedenere lokale Färbung an als das syrische, dessen kosmopolitische Wirkung ihm freilich dafür versagt blieb. Die koptische Kunst erwächst aus jenem Widerspruch nationaler Kunstauffassung und der ihr aufgezwungenen fremden Kunstform. Sie wäre undenkbar ohne die Voraussetzung des üppigen, das Niltal beherrschenden alexandrinischen Kunststils. Die Zersetzung der griechischen Typen aber hat im Hinterlande noch vor seiner völligen Christianisierung begonnen. Sie ergriff alsbald auch die von Syrien her zuströmenden neuen christlichen Kunstelemente.

Die christliche alexandrinische Skulptur bewahrte noch über das 3. Jahrhundert hinaus manche ihr mit der gleichzeitigen heidnischen Bildnerei gemeinsamen Formen. Die Motive des Puttenggenre, der Weinernte u. a. m. blieben in Alexandria neben den Hirtenbildern und biblischen Szenen beliebt. Sie schmückten noch um Mitte des 4. Jahrhunderts in ganz dekorativer Komposition, von schweren Akanthusgewinden umrankt, den Porphyrsarkophag der Tochter Konstantins des Großen Konstantina aus S. Costanza (Abb. 128). Ein ganz ähnlicher Deckel in Alexandria aber und ein paar übereinstimmende Bruchstücke aus Konstantinopel (daselbst



Abb. 129. Besiegung und Einbringung gefangener Barbaren, Porphyrsarg der hl. Helena (Vatikan. Museum).





Abb. 130. Entsetzung einer von Barbaren bestürmten Stadt, Holzschnitzerei (im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin).

kirchlichen und Profanbauten bestanden Akropolis der Vorgang beobachten, sind dadurch gerettet, dank dem Schutz der Apostel oder Heiligen, welche niemandem sichtbar neben ihnen auf Freund und Feind herabschauen. Diese verwickelte Szene ist mit trefflich berechneter Größenabstufung der Figuren, teils vollrund, teils in mehrschichtigem Hochrelief aus hartem Zypressenholz herausgeschnitten. Der Beschauer ist gleichsam unter den Kämpfern zu ebener Erde gedacht, und mit ihren Augen sieht er die Krieger hoch oben auf den Mauern in verkleinertem Maßstabe. Ist diese Vorstellung auch nicht mit Folgerichtigkeit durchgeführt, da die oberen Gestalten wieder bedeutender genommen sind, so beruht die perspektivische Verwertung der Höhendimension doch auf einem allgemeinen Kompositionsprinzip der oströmischen Triumphalplastik (s. unten). Kostüm und Typen entstammen der letzteren und weisen eher ins 5. als ins 4. Jahrhundert. Die alexandrinische Kunst hat augenscheinlich die antiken Bewegungsmotive und Kontraposte, an denen dieses Bildwerk reich ist, lange bewahrt, wenngleich die unbeholfene Standweise und der schwere Tritt der vordringenden Legionare schon die Zuwendung zu nüchterner Beobachtung der Wirklichkeit verrät.

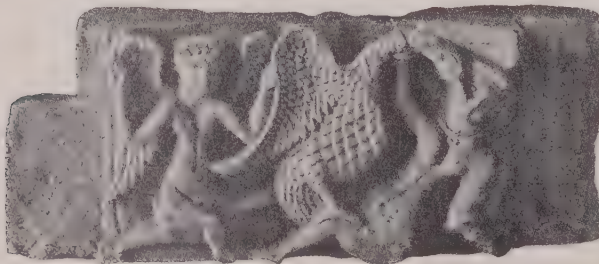


Abb. 131. Leda mit dem Schwan, Kalksteinrelief (im Museum von Kairo)  
(nach Strzygowski, Kopt. K. Cat. gén.).

und in Berlin) bezeugen, daß diese kaiserlichen Prunksarkophage von dorthier bezogen wurden, wo der Porphyrt gebrochen wurde. Durch die starre Bewegung und glatte Modellierung mit wenigen, etwas kleinlichen Einzelformen, die der harte Stein bedingt, blickt auch hier der Geschmack an üppiger Körperbildung durch. Prall umspannt die Haut die Glieder der dicken Jungen, die mit der Lese und Kelterung der Trauben beschäftigt sind. Figuren und Ornamente erscheinen dabei wie durchschnitten und auf die Fläche aufgesetzt.

Die Einheitlichkeit der alexandrinischen Geschmacksrichtung erhellt aus den engen Beziehungen, die zwischen solchen Denkmälern und Werken der kleinplastischen Zierkunst bestehen. Eine kleine Holzschnitzerei (aus Alexandria) im Berliner Museum, wohl noch aus dem 3. Jahrhundert, gibt denselben Puttentypus in drei feisten Liebesgöttern, die auf einem Baume sitzend eine schlanke Artemis umgeben, in noch weichlicherer Bildung wieder. Sie bezeugt den hohen Stand der alexandrinischen Schnitztechnik, die sich hier in einem durchbrochen gearbeiteten Hochrelief versucht. Ihre Erzeugnisse konnten gegen die in Ägypten vordringende syrische Holzplastik wohl bestehen. Das bedeutendste Stück von etwas jüngerem, durch den Stil der Staatsdenkmäler beeinflusstem Charakter scheint ein Ereignis aus einem der Einfälle des libyschen Nomadenstammes der Blemmyer in das Nilland darzustellen (Abb. 130). Gepanzerte Reiter bestürmen eine befestigte Stadt, unter deren Mauern sie vornehme Gefangene am Galgenholze aufgehängt haben. Ein römisches Entsatzheer rückt unter dem Kreuzesbanner an und schlägt, vereint mit der zum Ausfall hervorbrechenden Besatzung, die Libyer in die Flucht. Zwei vornehme Persönlichkeiten — vielleicht von kaiserlichem Range —, die von der mit kirchlichen und Profanbauten bestanden Akropolis der Vorgang beobachten, sind dadurch gerettet, dank dem Schutz der Apostel oder Heiligen, welche niemandem sichtbar neben ihnen auf Freund und Feind herabschauen. Diese verwickelte Szene ist mit trefflich berechneter Größenabstufung der Figuren, teils vollrund, teils in mehrschichtigem Hochrelief aus hartem Zypressenholz herausgeschnitten. Der Beschauer ist gleichsam unter den Kämpfern zu ebener Erde gedacht, und mit ihren Augen sieht er die Krieger hoch oben auf den Mauern in verkleinertem Maßstabe. Ist diese Vorstellung auch nicht mit Folgerichtigkeit durchgeführt, da die oberen Gestalten wieder bedeutender genommen sind, so beruht die perspektivische Verwertung der Höhendimension doch auf einem allgemeinen Kompositionsprinzip der oströmischen Triumphalplastik (s. unten). Kostüm und Typen entstammen der letzteren und weisen eher ins 5. als ins 4. Jahrhundert. Die alexandrinische Kunst hat augenscheinlich die antiken Bewegungsmotive und Kontraposte, an denen dieses Bildwerk reich ist, lange bewahrt, wenngleich die unbeholfene Standweise und der schwere Tritt der vordringenden Legionare schon die Zuwendung zu nüchterner Beobachtung der Wirklichkeit verrät.

Das nächstliegende Gegenbeispiel bietet wieder die Porphyrlplastik.

Daß in Alexandria der monumentale Reliefstil der mittleren Kaiserzeit mit seinen fast frei herausgearbeiteten Figuren fortlebte, dafür besitzen wir ein Zeugnis in einem jener kaiserlichen Prunksärge, in dem nach glaubwürdiger Überlieferung Konstantins Mutter Helena beigesetzt war, mit seinen Gruppen römischer Krieger und besiegt Barba-

ren (Abb. 129). Gleichwohl springen im Vergleich mit einer ganz ähnlichen Komposition am Sockel der Säule des Antonius Pius die Unterschiede in der rücksichtslosen Auflösung der malerischen Raumkomposition, die sich des letzten Restes von Terrainandeutung begibt und die Gestalten einfach an die Grundfläche anheftet, in die Augen. In der massigen und härteren Formgebung aber geht der Helenasarkophag, wie in der Verwendung des Porphyrs und in der tektonischen Gesamtform, mit jenen anderen, dem 4. Jahrhundert angehörenden Denkmälern (s. oben) durchaus zusammen.

Von der alexandrinischen Kunst erhielten die Städte des Nillandes eine Anzahl mythologischer Kunsttypen, die als figürliche Motive im Gezweig der Akanthusranke oder der Rebe die architektonische Dekoration belebten: Eroten, Tritonen und Nereiden, Pan, Satyrn und Mänaden. Zu den beliebtesten Typen gehört Bacchus, der mit gekreuzten Beinen bequem angelehnt stehend, seinem Panther das berauschende Naß in den Rachen gießt. An diesen Skulpturen tritt eine aus bestimmten Ursachen entspringende Verbildung hervor. Der raffinierte Kontrast zwischen Überfülle und zierlicher Schlankheit spitzt sich unter dem Einfluß einer ganz anderen Naturanschauung zu. Indem die charakteristischen Merkmale der afrikanischen Rasse in diese Idealtypen gleichsam hineingesehen werden, entstehen Gestalten, deren dicke Leiber und Oberschenkel auf dünnen Unterschenkeln ruhen, werden die Schultern und der Oberkörper schwächig, die Hüften hingegen, namentlich beim weiblichen Geschlecht, schwer und massig. Der Rumpf zeigt oft eine scharfe Gliederung von ähnlichen Verhältnissen wie in der ägyptischen Plastik. Das Geschmeidige in der körperlichen Erscheinung des einheimischen Menschlages kommt in der übertriebenen Biegung und Verrenkung der knochenlos erscheinenden Glieder zum Ausdruck (Abb. 131). Wie das Verständnis für den organischen Zusammenhang des bewegten Menschenleibes, so fehlt den Künstlern auch das lebendige Gefühl für die Faltengebung und, wenn nicht nach ägyptischer Weise ganz darauf verzichtet wird, greift, wie in der palmyrenischen Kunst, der Schematismus Platz (Abb. 133/4). Macht doch ein tiefeingewurzelter Zug zum Ornamentalen die Stärke der koptischen Kunstbegabung aus. Darin aber wird zugleich schon eine zweite, mehr äußere Kraft wirksam: die technische und stilistische Gewöhnung der Bildhauer und das Material der weichen Kalk- oder Sandsteinarten. Wie die altägyptische Kunst kein Hochrelief kannte, so verfallen die griechischen Kunstgebilde bei den Kopten einer fortschreitenden Abflachung. Bald schwinden sogar die Ausladungen an den Köpfen. Mund und Lippen und schließlich auch die Nase liegen wie in einer Mulde eingebettet, dagegen bekommen die Augen bald durch kugelige Bildung, bald durch ausgebohrten Augenstern einen scharfen oder glotzenden Ausdruck (Abb. 131—135). Schneiden und Bohren sind die bevorzugten Handgriffe der Technik, die zur Auflösung des Haares in Reihen von Buckellöckchen, wie sie der krause Haarwuchs der äthiopischen Rasse in der Natur erzeugt, ihr Teil beitragen.



Abb. 132. Orans, Grabstele  
(im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin)  
(nach Beschr. d. Bildw., 2. Aufl. III, 1).





Abb. 133. Der hl. Apollon als Reiter, Relieffüllung eines Türbogens  
(aus Daschlug bei Bawit)  
(nach Strzygowski, Hellenist. und kopt. Kunst).

gesellt haben. Daher ist es nicht ausgeschlossen, daß die Ledagruppen als Sinnbild der Inkarnation bereits der christlichen Kunst zuzuzählen sind. In seinen ererbten Religionsvorstellungen fand der Kopte überhaupt eine Menge von Anknüpfungspunkten für den neuen Glauben. Dem mit dem Osirismythos Vertrauten bot der Auferstehungsgedanke nichts Fremdartiges. So leben Tierbilder der ägyptischen Kunst und Schrift im christlichen Typenschatze weiter, der Löwe als Kraft der Erneuerung, der Frosch als bildlicher Ausdruck

der Unendlichkeit des Lebens u. a. m. Bezeichnend für das allgemeine Verhältnis ist die Umdeutung des altägyptischen Götterzeichens, des sogenannten „Henkelkreuzes“ oder „Nilschlüssels“, dessen Lautwert (Anch) „Leben“ bedeutet, zum Monogramm Christi. Vielleicht ist darin sogar der Ursprung jener Form des letzteren zu suchen, in der sich das P mit dem im rechten Winkel umgelegten X verbindet. Andere Tiersymbole übernahmen die Kopten aus dem christlich-antiken Bilderkreise Alexandrias, wie den Pfau und die Taube (Abb. 132). Aber diese wird auf den Grabstelen oft zum Adler, dem alten Lichtvogel des Horus, der wieder das Kreuz oder den Nilschlüssel im Schnabel trägt. Die wichtigste Entlehnung aus dem frühchristlichen Formenschatz stellt der Typus der Orans dar, der vorzugsweise für weibliche Verstorbene als Stelenschmuck (Abb. 132) gebräuchlich ist und in späteren, tief in die Zeit der arabischen Herrschaft hineinreichenden Beispielen die Volkstracht statt des Idealgewandes aufnimmt. Wiederholt wird auch die Mutter mit ihrem Kinde im Arm dargestellt, und auch dann ist ihre Rechte manchmal zum Gebet erhoben. Das Relief gewinnt in dieser Denkmälergattung mehr und mehr den Charakter des gleichmäßigen, fast jeder plastischen Abstufung entbehrenden ägyptischen Flachreliefs, bewahrt aber die frontale Komposition.

Neben den handwerksmäßigen Darstellungen der Grabsteine



Abb. 134. Heiliger Krieger,  
Holzschnitzerei  
(im Kaiser-Friedrich-Museum)  
(nach Beschr. d. Bildw. 2. Aufl. III, 1).



Abb. 135. Daniel mit den Löwen, Konsolbalken (aus Bawit)  
(nach Beschr. d. Bildw. 2. Aufl. III, 1).

Apostelkloster von Bawit herrührendes Kalksteinrelief (Abb. 133). Der Heilige in der von Engeln gehaltenen Aureole trägt hier noch die römische Kriegerrüstung. Dieselbe Vorstellung fand noch in einem zweiten Typus des heiligen Kriegers, der gleichsam auf der Wacht dasteht, wie in vorchristlicher hellenistischer Auffassung die Grabeswächter Anubis und Horus mit dem Sperber, ihre Ausprägung (Abb. 134). Aus dem allgemeinen Stammtypus des Oranten und dem Ideal des Kriegerheiligen erschuf die alexandrinische Kunst vor allem das Bild des meistverehrten ägyptischen Märtyrers Menas. Auf das untergegangene Reliefbild des Heiligen in der Gruftbasilika (Kap. IV) geht der durch die ganze altchristliche Welt verbreitete Ampullentypus zurück, — aber auch eine verkleinerte Nachbildung in Marmor im Museum von Alexandria.

Bei den wiederholt vorkommenden Hochreliefgruppen des Orpheus liegen offenbar, da der Kreis der Tiere manchmal sehr bereichert ist, schon Beziehungen zur syrischen Kunst vor, deren Einfluß die Entwicklung der koptischen vom 4. Jahrhundert an in hohem Grade mitbestimmt hat. Ihr verdankt diese einen bedeutenden Zuwachs an neuen Motiven von strengem kirchlichen Charakter. Die Vermittlerrolle spielte dabei die syrische Holzschnitzerei, die weit in das Hinterland eindrang und die Lehrmeisterin der koptischen wurde. Wenn

O. Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst.

hat die koptische Kunst eine Anzahl christlicher Idealtypen auf der Grundlage der antiken und der altägyptischen Kunst herausgearbeitet. Von diesen scheint merkwürdigerweise ein zweifellos ägyptischer Christustypus in den Denkmälern der koptischen Stein- und Holzplastik nicht vertreten zu sein: der dem Typhonbesieger Horus nachgebildete Immanuel, der seine Füße auf den Löwen und den Basilisken setzt (s. unten). Die größte Volkstümlichkeit erlangte der Reiterheilige. Er ging aus den Darstellungen des Kaisers als Gigantenbesieger unter dem Einfluß ägyptischer und gnostischer (S. 7/8) Vorstellungen von dem Krokodilbesieger Horus, dem Überwinder des Bösen (Typhon), und dem Drachentöter Salomo, dessen Bild ungezählte Amulette trugen, hervor. In solcher Auffassung ist früher oder später so mancher Heilige in Ägypten dargestellt worden. Ein besonders schönes Beispiel bietet ein aus dem



Abb. 136. Apostel oder Evangelist, Konsolbalken (aus Bawit)  
(nach Strzygowski, Kopt. K. Cat. gén.).





Abb. 137. Einzug Christi mit Engelgeleit,  
Kalksteinrelief (aus der Amba-Schenute)  
(nach Besch. d. Bildw. 2. Aufl. III, 1).

(Louvre) bezeugt. Daher findet sich bei diesen kraftvoll aufgefaßten Figuren auch das begleitende Nischenmotiv. Demselben Typus begegnen wir in symmetrischer Verdoppelung zu beiden Seiten eines mächtigen Kreuzes an der sogenannten Kathedra des heiligen Markus in Venedig, augenscheinlich einer in Ägypten gefertigten Arbeit des 4. bis 5. Jahrhunderts. Da der übrige bildliche Schmuck apokalyptischen Sinn hat — nämlich das Lamm auf dem Paradiesesberge auf der Rückenlehne und die Evangelistensymbole auf den Außenseiten —, so soll ohne Zweifel durch die Zickzacklinien unten, das altägyptische Symbol des Wassers, das gläserne Meer versinnlicht werden, das unter dem göttlichen Stuhl erstrahlt (Offenb. Joh. IV, 6 und XV, 2). Dieselbe Komposition der zu je zwei und zwei das Kreuz umstehenden Evangelisten sowie ihr Vorbild, in dem zwei Engel die Stelle der Apostel als Ehrenwache des Golgathakreuzes einnehmen, kennen wir aus der syrischen Kleinkunst (s. unten). Und auch diese Darstellung hat mehrfach in die koptische Holzplastik Eingang gefunden. In einem weiteren Bildtypus syrischer Abstammung tragen wieder zwei schwebende Engel das Kreuz oder das Brustbild Christi im Kranze. Aber auch weit umfänglichere Kompositionen hat die syrische Schnitzerei der koptischen Kunst zugeführt. So zwei Gegenbilder am Gebälk des Altarraumes der alten Kirche Al Mu'allaka (Kairo), in denen dem triumphgleichen Einzug des Herrn in das irdische Jerusalem seine Aufnahme in die Herrlichkeit, die Himmelfahrt, gegenübergestellt ist (Tafel X, 2). Und wie die Auffassung jener Szene sich nur wenig von mehreren syrischen Elfenbeinreliefs (s. unten) unterscheidet, so bietet die Himmelfahrt die allernächste, wenngleich durch die Gestalten Marias und der Apostel bereicherte Parallele zur entsprechenden Komposition an einer Ciboriensäule von San Marco (Abb. 113). Der jugendliche Christus wird auch hier von zwei Engeln emporgetragen, während die Apostel ihm staunend nachblicken.

Die antiken Züge treten unter der fortgesetzten Einwirkung der syrischen Vorbilder auch in der Steinplastik mehr und mehr zurück, der koptische Stilcharakter hingegen prägt sich auch den neuen Typen bald auf. Vollkommener können alle Eigenschaften koptischer Auffassung und Technik das Relief nicht beherrschen, als es bei einem Flachrelief des reitenden und die Hand zum Segen erhebenden Christus der Fall ist (Abb. 137). Wieder scheint hier sein Einzug in Jerusalem dargestellt, aber in mehr symbolischem Sinne, stützt doch ein Engel die Rechte des Herrn, während ein anderer sein Reittier führt. An beiden Engeln, noch auffälliger aber an einer Stele, die uns den heiligen Schenute, den gewaltigsten Prediger und

z. B. an einem Konsolbalken aus den Ruinen von Bawit der Kopf Daniels die echt koptische Formgebung verrät, so weist doch das persische Kostüm noch auf engsten Zusammenhang mit dem orientalischen Vorbild zurück (Abb. 135). In derselben Tracht erblicken wir ihn auf einem Kalksteinrelief mit der Begleitfigur Habakuks aus dem syrischen Bildtypus. Syrisch ist vollends der Typus des Apostels oder Evangelisten mit dem Buch im Arm (Abb. 136), bei dem die Nachahmung sogleich auch auf die Steinskulptur übergreift, wie der Vergleich zweier anderen Konsolfiguren (Kairo) gleicher Herkunft mit den Reliefs zweier Türpfeiler

geistigen Führer der koptischen Kirche, mit dem Stabe des Abts in der Rechten zeigt, — beide Bildwerke sind aus der Klosterstätte der Amba Schenute in der Thebaïs in das Berliner Museum gelangt, — hat sich ganz nach den Stilgesetzen der Kunst des Pharaonenlandes die Darstellung des Oberkörpers in der Ansicht von vorn mit der Profilansicht des Unterkörpers und ihrer charakteristischen Fußstellung vereinigt. Derselben Grammatik der Formenbildung werden auch einzelne in vollem Hochrelief ausgeführte Werke der Spätzeit unterworfen, ohne daß ein Zwang dazu vorhanden ist. Ein solches Denkmal (in Kairo) gibt die in voller Vorderansicht dargestellte, das Kind auf ihren Knien haltende Gottesmutter, beide in echt koptischer Stilisierung, nach einem syrisch-palästinensischen Ikonentypus wieder. An Altägyptisches gemahnt auch hier die Standweise der Engeltrabanten. Wenn aber selbst in den rohesten Arbeiten die menschliche Gestalt einer völligen Schematisierung noch widersteht, so reißt den koptischen Steinmetzen bei der Tierfigur sein angeborener ornamentaler Trieb schließlich bis zur völligen Geometrisierung der Formen hin.

Die erste nähere Kenntnis der koptischen Kunst wurde der Forschung vermittelt besonders durch Gayet, *L'art copte*, Paris 1902. Grundlegend für ihr Verständnis und ihrer Rückwirkung auf die alexandrinische sind die Arbeiten von J. Strzygowski: *Röm. Quartalschr.* 1898, S. 14 ff. (Fries von Al Mu'allaka u. a. m.); *Orient od. Rom*, S. 75 ff.; *Hellenist. u. Kopt. K. in Alexandria*, Wien 1902, *Bull. de la Soc., archéol. d'Alexandrie*, N. 5; *Kopt. Kunst. Cat. gén. des antiqu. égypt. du Musée du Caire* (Einl.), Vienne 1904; *Eine alexandrin. Weltchronik*, *Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-Hist. Kl.* 1905. Vgl. auch meine *Vorbem. zu den Kopt. Denkmälern*, *Beschr. d. Bildw. d. Christl. Epochen*, 2. Aufl., Berlin 1909, III, 1, S. 24, 33 und 79, sowie *Repert. f. K. Wiss.* 1911, S. 227 ff.

#### 4. Die altchristliche und die profane oströmische Freiplastik.

Neben der vielgestaltigen Entwicklung der Reliefbildnerei erscheint das Schaffen derselben Epoche in der Rundplastik, zumal das christliche, fast ärmlich. Und schwerlich trägt daran der Zufall gründlicherer Zerstörung der Standbilder die Hauptschuld. Dem Urchristentum wohnte kein Antrieb zu selbständiger freiplastischer Neuschöpfung inne, ja es mußte ihr seiner ererbten Religionsanschauung nach den stärksten Widerstand entgegensetzen. Die Entstehung solcher Bildwerke beweist daher am schlagendsten den übermächtigen Einfluß, den der Hellenismus schon in den ersten Jahrhunderten auf die christliche Denkweise gewann. Ihm allein ist es zu danken, daß im Gefolge der Reliefskulptur auch eine christliche Freiplastik aufkommt.

Der verbreitetste statuarische Typus der altchristlichen Kunst kann seinen Ursprung aus dem Relief nicht verleugnen: die Gestalt des guten Hirten. Einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen ihr und manchen widertragenden Gestalten der antiken Rundskulptur hat man nicht nachzuweisen vermocht. Etwa zehn Statuetten von halber Lebensgröße, die in meist unvollständiger Erhaltung auf uns gekommen sind, verteilen sich zur Hälfte auf Rom und Spanien, zur anderen auf Griechenland und Kleinasien. Aus der bekanntesten und schönsten, im lateranensischen Museum (Abb. 138), spricht echt hellenistischer Geist. Auch zeigt der Marmor griechisches Korn. In ihr ist der Gotthirte schon eins geworden mit dem Idealbild des jugendlichen, langgelockten Christus (S. 110). Wie auf den Sarkophagen der alexandrinischen Richtung (S. 101 ff.) trägt er das Lamm, mit jeder Hand zwei Füße fassend, auf der Schulter, den Blick wie dort lebhaft zur Seite gewandt. Aber trotz der augenfälligen Anlehnung an jenen Relieftypus ist die ganze Gestalt noch mit echt plastischer Vorstellungskraft durchgebildet. Daraus ergibt sich die vollkommene Loslösung der Arme, die ausmodellerte, wengleich koloristische Haar- und die motivreiche Faltenbehandlung. Alles das verbürgt die





Abb. 138–140. Statuetten des Guten Hirten (im Lateran- und im Ottoman. Museum)  
(bei den beiden ersteren die Unterschenkel ergänzt).

Entstehung dieser liebenswürdigen Arbeit christlicher Bildhauerkunst um Mitte des 3. Jahrhunderts. So weit reicht von den übrigen Hirtenstatuetten kaum eine zweite zurück, und doch mögen einzelne von ihnen andere Züge des Grundtypus in altertümlicherer Gestaltung bewahren. Darin freilich vertritt die Mehrzahl wohl eine jüngere Auffassung, daß der Hirte das Tier nur mit der rechten Hand an den vier vor der Brust zusammengenommenen Füßen hält, während er sich mit der freigewordenen Linken auf den Stab stützt. Auch von diesem Typus bewahrt das Lateran-Museum das besterhaltene Beispiel (Abb. 139). Die Gestalt steht noch ganz ähnlich da, aber die Formgebung ist mehr auf den Gesamteindruck berechnet, die Fältelung der Tunika einfacher und das aufstrebende Haar massiger gebildet, ein zweifellos ursprünglicher Zug, der den Zusammenhang mit dem ältesten satyrhaften Typus des Hirtenbildes (S. 107) erweist. Und so mag es in Alexandria auch Statuetten des Gotthirten mit dem alexanderähnlichen Idealkopf (S. 107) gegeben haben. Daß die Auffassung seiner Erscheinung eine ebenso mannigfaltige Abwandlung erfuhr wie beim Relieftypus, bezeugt die bärtige Bildung einer dritten römischen Figur. Andere (in Athen und Sparta) zeigen wieder bei ähnlicher Haltung das lockige Haar. Der zweite lateranensische Typus aber besaß augenscheinlich die weiteste Verbreitung, ist er doch auch im kleinasiatisch-byzantinischen Kunstkreise durch zwei Statuetten (aus Thrakien und Brussa) des Ottomanischen Museums vertreten. Diese tragen das Stilgepräge der prokonnesischen Plastik des 4. bis 5. Jahrhunderts. Die flüchtige Arbeit will durch die geschlossene Silhouette (Abb. 140) und namentlich in der Faltengebung nur noch durch optische Mittel wirken. Aus dem schlanken Jüngling ist ein kräf-

tiger Bursche von kurzer Statur geworden, der breit und tölpelhaft, mit wenig entlastetem Spielbein vor uns steht. Die (fehlende) Linke hielt den Stab oder Milcheimer, zu beiden Seiten aber standen Lämmer, wie Hufreste an der Basis vertragen. Dadurch erklärt sich auch die Bestimmung eines halb-lebensgroßen aufblickenden Tieres, dessen Stilisierung gar ins 5. Jahrhundert weist (Berlin). Solche Gruppen kannte schon das konstantinische Zeitalter. In Byzanz hatte der Kaiser selbst zwei Brunnen auf dem Forum mit bronzenen Bildwerken geschmückt, die den Guten Hirten zwischen zwei Schafen und Daniel unter den Löwen darstellten. Die ursprüngliche Verwendung der Hirtenstatuetten aber war schwerlich eine dekorative. Die unbearbeitete Rückseite läßt zwar öfters, wie bei der letzterwähnten Figur, darauf schließen, daß sie, in eine Nische gestellt, zum Schmucke kirchlicher Architektur dienten. Eine athenische Statuette aber, an die hinten ein Pfeiler angearbeitet ist, kann nur als Grabschmuck gedient haben, wie ein paar in Hochrelief gearbeitete Cippen in Rom und Nordafrika. Und diese Bestimmung gerade wird den Anstoß zur statuarischen Ausgestaltung des Hirten-typus gegeben haben.

Den gleichen Zweck erfüllten ohne Zweifel die Orpheusgruppen, deren Verbreitung anscheinend auf den griechischen Osten beschränkt geblieben ist, wo er auch der koptischen Kunst vertraut erscheint (S. 145). Dort muß der thrakische Sänger schon im heidnischen Gebrauch eine der beliebtesten sepulkralen Gestalten gewesen sein. Den Christen wurde er durch Vermittlung der gnostischen Sekten leicht ein Ebenbild des Herrn in mythologischer Verhüllung. Der ausgeprägt christliche Orpheustypus mit den Lämmern (S. 71) kommt nie als Rundskulptur vor. Immer zeigen uns die Denkmäler den von wilden und zahmen Tieren umgebenen Zaubersänger, wie er vor einem Baume sitzend die Kithara schlägt. Das besterhaltene Stück befindet sich in Athen (Abb. 141), ein ziemlich entsprechendes (unvollständiges) in Konstantinopel (ein Bruchstück in Berlin). Neben Orpheus steht im ersteren links anscheinend eine Giraffe, rechts ein Hirsch, während sich Elefant, Stier, Wildschwein, Löwe, Panther, Bär, Greif und Sphinx zum Kranz zusammenschließen; zuoberst sitzen ein Pfau und andere Vögel, auf der phrygischen Kappe des Orpheus der Adler, auf seiner Schulter die Taube, auf der Kithara ein Affe und eine Eule. Nur der Kentaur und Satyr der orientalischen Denkmäler fehlen (s. unten Kap. V), am Sockel aber haben sich ein Pferd und sogar niedere Kriechtiere eingefunden. Die Gruppe wird noch im beginnenden 5. Jahrhundert entstanden sein. Daß dieser Typus als Cippus diente, macht die Form des Sockels klar, der überdies eine der hellenistischen sepulkralen Tierkampfgruppen trägt. Eine Hauptwerkstätte solcher Grabpfeiler muß im südöstlichen Kleinasien gelegen haben, ist doch in Tarsus ein ähnlicher Cippus (des Metropolitan-Museums in New-York) gefunden worden, der in ausgeschnittenem Hochrelief die Auswerfung und Ausspeißung des Jonas dargestellt zeigt und den Beweis liefert, daß dort auch andere, den Sarkophagreliefs verwandte Typen in die Rundskulptur übertragen wurden.

Als Statuen im vollen Sinn können von den aufgeführten Denkmälern nur die Darstellungen des Gotthirten gelten. Aber nachdem einmal die Umsetzung von Relieftypen in Rundbilder begonnen hatte, hielt auch die statuarische Stand- und Sitzfigur ihren Einzug in die christliche Kunst. Das Pontifikalbuch berichtet von silbernen Statuetten des thronenden Christus zwischen den Aposteln, sowie des Täufers und Marias zwischen Engelgestalten, die Konstantin der Große dem Baptisterium des Lateran geschenkt habe. Durch Eusebius († 340)



Abb. 141. Orpheus, Grabcippus (im Central-Museum in Athen).





Abb. 142. Hippolytus, Marmorstatue  
(im Lateran-Museum)  
(Kopf und Hände ergänzt).

hören wir von einer berühmten Erzgruppe zu Paneas in Galiläa (S. 115), die den Herrn und das blutflüssige Weib zur Erinnerung an das Wunder darstellte, das sich dort vollzogen haben sollte. Ähnliche Bildwerke muß es auch anderwärts gegeben haben, so wenig davon erhalten ist. Die Bogenfelder und Nischen an den Fassaden und im Innern altchristlicher Kirchen Ägyptens, Palästinas und mancher Bauten in Byzanz waren sichtlich bestimmt, Statuen aufzunehmen. So stand über dem Portal des Kaiserpalastes in Byzanz (vor der sog. Chalke) ein gefeiertes Erzbild Christi, das im Bildersturm unterging und von dem ein Denkmal der Kleinplastik (s. unten) und spätere Bleibullen eine Erinnerung bewahren. Von der Aufstellung einer Statue des Täufers in der Kirche des heiligen Theodoros, von einer solchen des Apostels Andreas u. a. m. wird berichtet. Auf Straßen und Plätzen orientalischer und kleinasiatischer Städte waren Bildnisstatuen der Apostel und anderer christlicher Heiliger aufgestellt, — wie im Altertum die Gestalten berühmter Redner und Philosophen. Unmittelbar aus der antiken Kunsttradition ist diese christliche Porträtplastik hervorgegangen. Der Kult der geistigen Persönlichkeit erhielt mit der Wandlung der gesamten Weltanschauung ins Christlichreligiöse den kirchlichen Nimbus.

Man brauchte bei dieser Entwicklung der Dinge keine neuen plastischen Darstellungsformen zu erfinden, die Ausprägung des individuellen Charakters in den Köpfen genügte dem christlichen Kunstzweck. Zwei erhaltene Statuen geben uns noch eine Anschauung von dieser

Art plastischen Schaffens, wenngleich auch an ihnen nur der Torso noch ursprünglich ist. Sie sind zweifellos in Rom für die Umgebung gearbeitet worden, in der sie sich befanden. Der freieren antiken Auffassung nach steht die Sitzstatue des heiligen Hippolytus voran, die schon 1551 unweit seiner erst neuerdings entdeckten Gruft gefunden wurde (Abb. 142). An ihrer Deutung lassen Inschriften am Sessel mit den Titeln seiner Werke keinen Zweifel. Danach muß sie spätestens in die konstantinische Zeit gehören. Aber man wird an sich geneigt sein, die Figur für älter zu halten, denn ihre ungezwungen würdevolle Haltung ließe ohne jenes äußere Zeugnis gar nicht ahnen, daß wir in ihr einen christlichen Bischof zu erkennen haben. Die tief durchgearbeitete, reich belebte Faltengebung hätte ein Kopist des 4. Jahrhunderts schwerlich so stilgetreu nachzubilden versucht. Kopf und Hände sind ergänzt, aber die letzteren hatten offenbar eine nur wenig abweichende Stellung. Die auf dem Schoße ruhende Linke hielt wahrscheinlich eine Schriftrolle, während die Finger der Rechten vielleicht im Redegestus ausgestreckt waren. Eine ziemlich entsprechende Gesamtanordnung zeigt auch die Bildnisstatue des Apostels Petrus in den vatikanischen Grotten, an der zwar Kopf und Hände mitsamt den Schlüsseln schon im späteren Mittelalter erneuert worden sind, aber vermutlich in leidlich getreuer Nachbildung der ursprünglichen Teile. Der Gewandstil der Mantel-

tracht mit straff umspanntem linken Unterarm ist ganz im Geschmack des 4. Jahrhunderts gehalten und verrät durch die seichte Faltenbildung und flächige Behandlung zugleich die Einwirkung der Kunst des christlichen Ostens. Das Denkmal übte von seinem einstmaligen Standplatz über der Haupttür der alten Petersbasilika eine solche Wirkung, daß es vor seiner Entfernung im 14. oder im Anfang des 15. Jahrhunderts in einer steifen Bronzestatue nachgebildet worden ist, die noch heute nicht nur vor dem Altarraum die Ehrfurchtsbezeugungen der Pilger empfängt, sondern auch von manchen Forschern als altchristliches Werk angesehen wird. Zwischen beiden Sitzbildern besteht vor allem in der eigenartigen Anordnung des Mantels eine Übereinstimmung, welche ein Abhängigkeitsverhältnis, — nicht jedoch etwa das umgekehrte, mit ihrem Stilcharakter unvereinbare, — erweist.

Die Typen des Guten Hirten wurden geschieden von Strzygowski, *Röm. Quartalschr.* 1890, S. 98 und 104 (zum Orpheus), Taf. IV—VI; zur Statuette aus Brussa vgl. Ainalow, *a. a. O.* S. 164; im allgemeinen zuletzt v. Sybel, *a. a. O.* II, S. 104 und meine Bem. dazu *Repert. f. K. Wiss.* 1911, S. 311, sowie die (S. 67) o. a. Litt. Den Jonascippus veröffentlichte W. Lowrie, *Americ. Journ. of Archaeol.* 1901, S. 51ff. — Zu den Bischofsstatuen äußert sich v. Sybel, *a. a. O.* II, S. 93 (über den Marmorpetrus wohl zu skeptisch) und S. 260 (mit Literatur). Die Streitfrage über die Bronzestatue wurde von Wittig, *Röm. Quartalschr.* 1912, S. 181ff. wieder aufgerollt, die auffällige Übereinstimmung im *cinctus Gabinus* könnte aber höchstens ihren sekundären Ursprung bestätigen.

Das allmähliche Ermatten des freiplastischen Kunstschaffens macht sich nicht allein an den Idealbildern des christlichen Glaubens bemerkbar, — es folgt aus dem auf Raumkunst und Flächenbild gerichteten Grundzuge des spätantiken Kunstgeistes, der im althbyzantinischen Stil als treibende Kraft waltet, und tritt daher auch in der Profanskulptur zutage. Eine Zeit, deren Trachten auf die Ausprägung des geistigen Charakters in der äußeren Erscheinung gerichtet war, konnte sich freilich von der statuarischen Form nicht gänzlich lossagen. Auf dem Gebiet der monumentalen Aufgaben der staatlichen Kunst —, und solche ergaben sich aus der Idee des neuen Kaisertums, — hat sie sogar noch schöpferische Gestaltungskraft bewiesen, wenngleich unter der Anregung zeitgenössischer und altertümlicher Bilderei des Orients. Die christlichen Kaiser wollten wie ihre Vorläufer ihre Herrscher-gestalt allem Volke zur Schau aufgerichtet



Abb. 143. Konstantin d. Gr., Marmorstatue  
(im Lateran-Museum)  
(nach Arndt-Bruckmann, *Griech. u. Röm. Porträts*).





Abb. 144. Kaiserstatue aus Aphrodisias  
(Ottomanisches Museum).

delt sich alsbald die Auffassung des Kaisers als Redner oder Verhandlungsleiter in senatorischer Gewandung, mit Statuen eines Antoninus oder noch älteren verglichen. Sorgsamste Beobachtung der im 4. Jahrhundert üblichen Tragweise der gefalteten Toga (T. contabulata) bis in die zufälligen Einzelheiten ihrer Faltenbildung hat in dem vor wenigen Jahren in Aphrodisias gefundenen Standbilde eines Kaisers, dessen Hauptschmuck schon in die zweite Hälfte des Jahrhunderts (s. unten) weist, ein überzeugendes Wirklichkeitsbild geschaffen (Abb. 144), wie auch die Handlung oder Gebärde der fehlenden Hände immer zu erklären sei.

Nur eine nachkonstantinische Kaiserstatue (Abb. 145)

sehen. So fiel der Plastik die Aufgabe zu, der Vorstellung von ihrer mit neuer Weihe umgebenen Schirmherrschaft künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Einer solchen Auffassung aber konnten die antiken Typen bald nicht mehr genügen. Den Imperatorenstatuen haftete zu viel von klassischer Pose an, während ihnen jede religiöse Feierlichkeit fehlte. Da bot nur die gebundene Strenge altorientalischer Bildhauerkunst ein wahlverwandtes Vorbild. Die Wandlung der repräsentativen Typen vollzog sich gleichwohl ohne Bruch mit der Vergangenheit. Der gerüstete Imperator in der Anrede an das Heer ist, wie zu den Zeiten eines Augustus oder Trajan und wohl durch die ganze Kaiserzeit, auch für Konstantin den Großen (Abb. 143) die bedeutendste statuariale Ausdrucksform des Herrschertums geblieben und durch ein wohl zu Unrecht unter seinem Namen gehendes Standbild eines Nachfolgers (im Louvre) noch unverändert vertreten. Viel verschiedener wandelt



Abb. 145. Statue Kaiser Julians  
(im Cluny-Museum in Paris).



Abb. 146. Consulstatue (Capitolinisches Museum).

schlichten Haarwuchs zu schwächlich dazu, so widersprach vollends die Zutat des eigenartigen Diadems, das den Cäsar zugleich als Priester kennzeichnen soll, jener Grundidee. Das Werk ist mit seinem symbolischen Aufputz eine Phrase geblieben, — wie Julians ganzes Streben. Als beherrschendes Gestaltungsprinzip tritt auch in ihm der strenge Realismus zutage, der das altbyzantinische Kunstwollen bestimmt. Mit attischer oder hellenistischer Art hat dieser nordgriechische Stamm nur die stilbildende Kraft gemein.

Den Fortschritt in dieser Richtung bezeichnen die Beamtenstatuen als Ersatz anderer kaiserlicher Standbilder. In zwei Porträtgestalten aus Aphrodisias sehen wir einen neuen Typus des hohen Würdenträgers im Staatskleide der Chlamys verkörpert (Abb. 147), deren ruhiger Fall in stilvollen und doch ganz ungekünstelten Steilfalten zur Anschauung kommt und der Stoffplastik die reizvolle Aufgabe, die verhüllte Linke sicht-

weicht von den offiziellen Typen, die wir auch aus den Münzstempeln kennen lernen, ab und folgt — nicht zufällig — älterer griechischer Auffassung: die in zwei Repliken (im Louvre und Musée Cluny) erhaltene Gestalt Julians des Abtrünnigen (361—363). Allein sie bleibt ein merkwürdiger Nachzügler innerhalb der gleichzeitigen Porträtplastik. Wie der Kaiser den einfachen Mantel trägt, aus dem die Linke mit der Schriftrolle, die Rechte mit der Geste des Sprechens hervorkommt, das ist mit unverkennbarer Absicht den Ehrenstatuen attischer Redner nachgeahmt. Aber auch hier fehlt der nüchternen Wirklichkeitstreue der Gewandbehandlung der schöne Faltenwurf und der Stellung die freie Sicherheit. Zur Idealisierung des

Charakters vermochte sich der Künstler nicht zu erheben. War die dargestellte Individualität mit dem gedankenblassen Antlitz und



Abb. 147. Beamtenstatue (Ottomanisches Museum).



bar zu machen, bietet. Die Unterscheidung von Standbein und Spielbein ist im Gegensatz zur fortlebenden Schreitstellung der idealisierenden Imperatorenstatuen an allen vorerwähnten Denkmälern, Julian nicht ausgenommen, mehr oder weniger abgeschwächt. Mit voll aufgesetzten Füßen und schwach gebogenem Knie stehen die Gestalten da.

Im gleichen Sinne ist der oströmischen Kunst noch eine andere als die vorerwähnte Umbildung des Togatentypus ins Zeitgenössische, aber auch zu monumentalerer Wirkung geglückt. In zwei mappaschwingenden Konsulstatuen des Capitolinischen Museums ist auf jede Verbrämung der Erscheinung mit älteren Floskeln Verzicht geleistet, diese aber doch in ihrem repräsentativen Auftreten als Leiter der öffentlichen Spiele in stilisierender Komposition erfaßt. Die Gestalt steht schwer und fest auf beiden Sohlen, obgleich das eine Knie hier wieder kräftiger gebogen ist. Ihre Bewegung ist eckig, der Umriß hart. Die Gliederung der Einzelform bleibt vorwiegend den Gegensätzen von Licht und Schatten überlassen. Die Entfaltung der Breitenansicht, in die auch der erhobene Arm fällt, findet ihre deutliche Parallele in Reliefgestalten der oströmischen Staatsdenkmäler (s. unten). Gegeben war dort auch die starre Haltung des gespannt ausblickenden Kopfes. Die Betonung der Tiefenachse, deren es bedurfte, um statuarische Wirkung zu erzielen, wird dem Auge durch den fast wagrecht vorgestreckten linken Arm, mit dem Amtszepter und durch das entschiedenere Vorschieben des Fußes fühlbar gemacht. Es ist, als wenn die Plastik sich wieder auf die einfachsten Grundgesetze des dreidimensionalen Aufbaues der Körperlichkeit besonnen hätte. Sie kam dazu nicht etwa auf dem Wege theoretischer Überlegung, sondern durch die Berührung mit der altägyptischen Kunst, die seit Urzeiten ein fast geometrisch regelmäßiges Schema des Standbildes besaß. Der offizielle syrisch-römische Relieftypus ist nach der Formel ägyptischer Plastik zur Rundfigur ausgestaltet worden. Wenn sich in den beiden Konsulgestalten Anklänge an Ägyptisches erst dem suchenden Blick in der parallelen Führung der Langfalten verraten, so treten die untrüglichen Kennzeichen desselben Einflusses in anderen Denkmälern viel stärker hervor, zu denen, wie ein ziemlich entsprechender Porphyrtorso eines Togaten im Berliner Antikenmuseum verbürgt, jene Konsulstatuen nicht außer Beziehung stehen. Nur die gesenkte Haltung des rechten (fehlenden) Armes weicht von diesen ab — er faßte wohl das Gewand —, während die (gleichfalls weggebrochene) Linke eine Schriftrolle gehalten haben könnte, wie es dem Auftreten dieses kaiserlichen Togaträgers besser entspricht. Die Herkunft des bedeutenden Stückes aus Venedig spricht für die Entstehung des Stammtypus in Byzanz.

Die Vorliebe für ein kostbares Steinmaterial hat wohl zuerst die römische Porträtplastik in engere Berührung mit der altägyptischen Kunst gebracht, indem für die Kaiserstatuen besonders seit Ausgang des 3. Jahrhunderts der Porphyr in Aufnahme kam. Aus den Porphyrbüchen bei Alexandria ist eine Lokalschule hervorgegangen, die sowohl für Rom als auch für Konstantinopel und Ravenna arbeitete (S. 140). Das bedeutendste Bruchstück solcher Bildwerke, eine ihres Kopfes und der Arme beraubte Sitzfigur, befindet sich heute im Museum von Alexandria. Man hat in ihr im Hinblick auf den eigenartigen edelsteingeschmückten Thron und das patrizische Schuhwerk mit guten Gründen eine Statue Diokletians im Typus des Zeus Serapis, wie er auf seinen Münzen dargestellt ist, — ohne zwingenden Grund eine Christusdarstellung erkennen wollen. Ist auch hier ägyptischer Einfluß zunächst nur in den Faltengebilden zu bemerken, namentlich in dem auf dem rechten Knie aufliegenden fächerförmig gegliederten Motiv mit Querstegen, so spricht die Bildung des Halsansatzes doch deutlich genug für eine verwandte Stilisierung des fehlenden Kopfes. Dieser mag einer Por-

phyrbüste (Kairo) aus dem alten Athribis nicht allzu fern gestanden haben, deren in hart linearen Formen fast symmetrisch durchstilisierte Züge, besonders in der Behandlung der Brauen und in der geradezu ornamentalen und doch übertrieben lebendigen Wiedergabe des Augensterns, ebenso sehr an ägyptische Porträtköpfe gemahnen, wie die Strichelung der scharf absetzenden und den Schädel knapp umschließenden Haardecke und des kurzgeschorenen Bartes. Diese Büste ließe sich andererseits leicht zu einem Standbild mit übereinstimmender Armhaltung und Anordnung der schwer herabhängenden Falten der Chlamys ergänzen, wie es sich aus zwei nahezu gleichen Porphyrtorsen in Ravenna (Erzb. Kap.) und Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) als eine weitere Darstellungsform des Kaisers in schwertumgürteter Parade-tracht ergibt. Derselben alexandrinisch byzantinischen Schule der Porphyrskulptur entstammt ohne Zweifel ein Kopf der Markuskirche in Venedig mit perlengeschmücktem Diadem, dem kaiserlichen Stirnschmuck der Nachfolger Konstantins. Sein flachgedrücktes Profil ist mit der herkömmlichen Benennung „Julian“ kaum zu vereinbaren und hat nichts Individuelles, dafür aber um so mehr mit den Kopftypen altägyptischer Pharaonenbilder gemein sowie mit einem in ägyptisierender Bildung aus hartem Kalkstein gearbeiteten Kaiserkopf in Berlin (ebenda aus Kene).

Angesichts dieser und anderer Überreste alexandrinischer Porphyrskulptur verlieren nun auch die beiden einander völlig gleichen Gruppen an der Markuskirche in Venedig ihren rätselhaften Charakter, in denen zwei eine Art Barett als Kopfschmuck tragende Krieger in kurzer Chlamys, die mit der Linken den Schwertgriff halten, sich mit der Rechten umhalsen (Abb. 148). Eine alte Vermutung, daß hier die sich umarmenden Söhne Konstantins gleichsam als Sinnbild der Einigkeit des römischen Reiches dargestellt seien, trifft augenscheinlich das Richtige, um so mehr als von der einen Gestalt ein Marmortorso in Konstantinopel vorliegt, wo es einen nach einem solchen Bildwerk Philadelphion (Bruderliebe) benannten Platz gab. Dienten doch diese Figuren sowie zwei kleinere Wiederholungen der Gruppe in Rom, nach der gekrümmten Grundfläche zu schließen, als Säulenschmuck. Trotz ihrer barbarischen Häßlichkeit und der Starre der Bewegung wird man sie noch ins 4. Jahrhundert hinaufrücken dürfen, nachdem wir an der Büste von Athribis (s. oben) eine ganz entsprechende Behandlung des Kopfes mit derselben Barttracht und an anderen Bruchstücken eine verwandte Faltengebung kennen gelernt haben. Der in ägyptischen Formen denkende Künstler vermochte auch die



Abb. 148. Porphyrguppen zweier Kaiser  
(an der Südfassade von S. Marco in Venedig).





Abb. 149. Idealkopf Konstantins des Großen (?)  
(Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin).

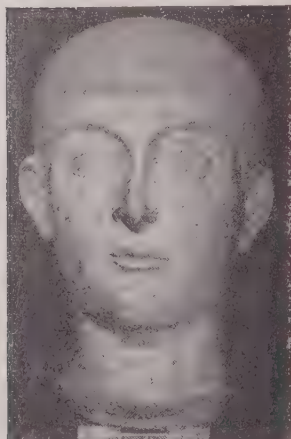


Abb. 150. Sog. Decentius  
(Capitolinisches Museum)  
(nach Arndt-Bruckmann: a. a. O.)

den Oberflächenzeichnung begleitet wird. Zur Wiedergabe des Blickes dient anfangs (Abb. 152) die halbkreisförmige Eintiefung älterer Skulptur, dann aber wird der Augenstern immer mehr und verschieden ausgehöhlt, während für die Haare eine feinere Strichelung beliebt wird. Eine überaus wirksame Charakteristik in dieser Stilisierung ist vor allem an der 1911 für das römische Nationalmuseum erworbenen Büste, wahrscheinlich Constantius II, erreicht, in der Reihe der weiblichen Bildnisse aber bietet die vermeintliche Helena (Ny-Carlsberg) ein gleichwertiges und wohl ungefähr gleichzeitiges Gegenbeispiel (Abb. 153). Die Steigerung der optischen Mittel läßt sich an

aus orientalischer Begrüßungssitte abgeleitete Handlung nicht freier zu gestalten. Daß auch diese Gruppen in Alexandria gearbeitet wurden, erhält seine Bestätigung durch die Übereinstimmung des vogelköpfigen Schwertgriffs mit dem des Berliner Porphyrtorso (s. oben).

In der Bildnisplastik brach der altbyzantinische Realismus trotz aller Empfänglichkeit der Schule für fremde Vorbilder am frühesten und vielleicht am glänzendsten durch (S. 13). Wie es ihr gelang, die verschiedenen Anregungen mit ihrer sicheren Erfassung des Charakters zum einheitlichen Stil zu verschmelzen, läßt die durch neuere Funde vermehrte Reihe der Porträtköpfe am klarsten erkennen. In ihren Anfängen knüpft sie sichtlich an römische Vorbilder an, aber nicht gerade an die Bildwerke des 3. Jahrhunderts, an denen eine kräftige Betonung der plastischen Form bis in alle individuellen Unregelmäßigkeiten sich vielleicht schon unter syrischem Einfluß mit zeichnerischer Wiedergabe des Haar- und Bartwuchses verbindet. Vielmehr erscheinen die noch mit der Corona Triumphalis geschmückten Köpfe Konstantins (Abb. 143 und 149) und einzelner Nachfolger auf die zarte Flächenbehandlung Augusteischer Bildnisplastik zurückzugehen, wie sie zum Teil sogar jeder Andeutung des Augensterns entbehren. Ihnen schließt sich ein aus Konstantinopel herrührender Frauenkopf (Ny-Carlsberg) mit seinem vornehm ruhigen Ausdruck in der ganzen Formengebung an, dessen späte Entstehung nur die neumodische Haarordnung auf den ersten Blick verrät (Abb. 152). Selbst in manchen gleichzeitigen Porphyrskulpturen ist der römischen Porträtauffassung verhältnismäßig wenig Fremdartiges beigemischt, so besonders in zwei kaiserlichen Porträtbüsten des Louvre (aus dem Atrium der alten Petersbasilika). An ihnen und an anderen Marmorköpfen greift bald wieder eine schärfere Betonung der Einzelformen Platz, die bei den letzteren öfters von reichlicher Anwendung einer durch Linie und Schatten wirken-



Abb. 151. Sog. Valentinian I  
(Uffizien)  
(nach Arndt-Bruckmann: a. a. O.).

einem auf Valentinian I bezogenen jugendlichen Kopfe (ebenda), an denen Julians (Abb. 145) sowie an der Kaiserstatue von Aphrodisias (Abb. 144) weiter verfolgen, von denen der erst- und letztgenannte bereits das auf den Münzen erst seit Valens vorherrschende Perlendiadem tragen. Sie erreicht ihren Höhepunkt in den zugehörigen Beamtenstatuen (Abb. 147). Daß sie mit der technischen und stilistischen Behandlung der syrischen Kunst zusammenhängt, wird beim Vergleich eines ebenfalls in Aphrodisias gefundenen bärtigen Kopfes (Brüssel) mit der Bildnisbüste eines Palmyreners (Ny-Carlsberg) vollends klar (Abb. 155 u. 156). Mit dieser Richtung aber kreuzt sich schon in einzelnen der erwähnten Kaiserköpfe die andere, ägyptisierende, die sehr früh von den Porphyrbildwerken auf die Marmorplastik übergreift, so z. B. auf den sogen. Konstantin des Louvre (s. oben). Das Übergewicht gewinnt sie in der starren Bildung des jugendlichen Kolossalkopfes (im Capitolinischen Museum), der ohne zureichenden Grund bald für Decentius, bald für Valens gehalten wurde (Abb. 150). In der angeblichen Büste des gealterten Valentinian I in Florenz (Uffizien) endlich ist die streng realistische Porträtauffassung ganz in diese Stilform gebannt, ebenso auch in mehreren weiblichen Köpfen, von denen zwei (im Capitolinischen Museum und im Louvre) mit der irrigen Benennung Amalaswintha kaum zu spät angesetzt werden. Jedenfalls dürften sie nach der auf Elfenbeinbildwerken (s. unten) nachweisbaren Perlenhaube (Abb. 154) schon als Arbeiten des 5/6. Jahrhunderts anzusehen sein. Gemeinsam ist allen diesen Köpfen oder Büsten u. a. m., in denen wir mit einigem Recht Persönlichkeiten des 4. bis 6. Jahrhunderts erkennen dürfen: dem Maxentius,



Abb. 154. Porträtkopf einer Kaiserin (Theodora?) (Archäologisches Museum in Mailand).

Magnentius und Jovian des Museums Torlonia (Rom), sowie der Museen in Kopenhagen, Stockholm u. a. m. die Aufhebung oder gänzliche Abschwächung jeder Seitenwendung des Kopfes.

Damit geht eine vereinfachte, zusammenfassende Modellierung Hand in Hand, die der natürlichen individuellen Asymmetrie des menschlichen Antlitzes nicht immer Rechnung trägt. Regelmäßigkeit und Übersichtlichkeit der Form wird das künstlerische Hauptziel, ein Streben, das durch die wachsende Vorliebe für Kolossalmaße und Fernwirkung voraussetzende hohe Aufstellung der Standbilder gefördert werden mußte. Davon zeugt schon der neuerdings wohl mit Recht als Porträt Konstantins des Großen gedeutete Kopf des Conservatorenpalastes, an dem im eindringlichen Blick des starr auf den Beschauer gerichteten, weit geöffneten Auges ein zweiter Hauptfaktor spätantiker Porträtauffassung bereits seine Vollkraft gewonnen hat. Wie die ost-



Abb. 152. Porträtkopf einer oströmischen Fürstin (Glyptothek Ny-Carlsberg) (nach Arndt-Bruckmann: a. a. O.).



Abb. 153. Sog. Helena (Glyptothek Ny-Carlsberg) (nach Arndt-Bruckmann: a. a. O.).





Abb. 155. Porträtkopf eines  
Palmyreners  
(Glyptothek Ny-Carlsberg in  
Kopenhagen).

römische Plastik die von der ägyptischen empfangenen Anregungen selbständiger zu verarbeiten gelernt hat, zeigt sich namentlich an der verschiedenartigen Wiedergabe des Blickes, der immer der Physiognomie den stärksten persönlichen Ausdruck verleiht und der Ruhe der Form gegenüber das seelische Leben des Individuums zur Geltung bringt (Abb. 150–154). Die besten Arbeiten beweisen ein außergewöhnliches Verständnis für das Besondere des Charakters, so z. B. der interessante Kopf einer oströmischen Kai-

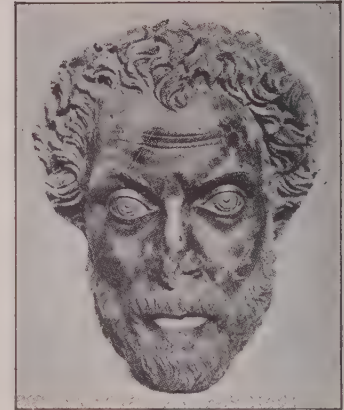


Abb. 156. Porträtkopf eines  
oströmischen Beamten  
(Museum in Brüssel).

serin (wohl Theodoras) in Mailand. Durch die ältlichen Züge und den mißtrauischen Ausdruck, den ein in der Hofluft dahinfließendes Leben über dieses Antlitz ausgebreitet hat, blickt eine sympathische Individualität von echtem Rasstypus hindurch. Byzantinische Weiblichkeit sieht uns hier zum erstenmal an, wie auch der Kopfputz die vom Bosphorus her diktirte Mode verrät. Die antike Kunsttradition wurde nicht restlos vom ägyptischen Einfluß aufgezehrt, wohl aber bestimmt dieser die formale Grundrichtung der Bildnisplastik in der nachkonstantinischen Zeit.

Der Schwerpunkt der Entwicklung, in die sich die betrachteten Denkmäler einreihen, lag zweifellos in Byzanz. Dort wurden den Bildhauern für die Staatsdenkmäler die großen Aufgaben gestellt, in denen der vollkommene Stilausgleich aller einzelnen Elemente erreicht worden ist, und zwar in der Bronzeplastik. Bei der in Konstantinopel noch erhaltenen ältesten Triumphsäule bleibt es zwar fraglich, ob die angeblich aus Heliopolis entführte Gestalt des Sonnengottes, die sie krönte, zur Christus- oder zur Kaiserstatue umgedeutet war, sicher aber hatte schon Konstantin der Große sein und seiner Mutter Standbilder vor seinem Palaste aufgestellt. Am Anfange der Epoche steht neben dem Marmorkopf in Rom der auf seinen Sohn Konstans mit erheblicher Wahrscheinlichkeit bezogene Bronzekopf des Konservatorenpalastes. In ihm wirkt noch am stärksten ältere römische Porträtauffassung in mächtigeren und härteren Formen nach. Aus der nachfolgenden Entwicklung haben sich leider nur wenige Bruchstücke einer Togatenstatue Valentinians I (oder Valens) erhalten, — dafür aber glücklicherweise ein Denkmal, das ihren Abschluß bezeichnet. Die ersteren bestätigen gleichwohl, daß die Stilentwicklung in der Metallplastik der Steinbildnerei folgt. Wie sich in solchen Kolossalstatuen das neue plastische Ideal abgeklärt hat, davon gibt uns eine unmittelbare Anschauung eine in der apulischen Stadt Barletta, dem Hafenplatz von Canosa, das der altbyzantinische Verwaltungssitz war, bewahrte erzgegossene Kaiserstatue (Taf. XI), an der nicht mehr ergänzt ist als die Hände und der größte Teil der Beine (im 15. Jahrhundert). Mag in ihr, die keinesfalls, wie überliefert, Heraklius darstellt, Theodosius der Große zu erkennen sein, oder ein Herrscher des 5. Jahrhunderts, auf alle Fälle ist in ihrem Charakterkopf eine bedeutende Persönlichkeit dieses Zeitalters in individueller Erscheinung verkörpert. Trotz der ihnen anhaften-



Kolossalstatue eines oströmischen Kaisers (Theodosius?) in Barletta (Apulien)  
(nach Arndt-Bruckmann, Griech. u. Röm. Porträts)





den Spuren von Krankheit drücken die strengen Züge markige Willenskraft aus. Die Stilisierung des Haares und die Angabe des spärlichen Bartwuchses am langen Untergesicht durch Gravierung weisen noch auf die syrisch beeinflusste Marmortechnik (s. oben) zurück. Die statuarische Darstellungsform aber entstammt einer ganz anderen Richtung. Viel unverhohlener als bei den mappaschwingenden Konsulgestalten (S. 153/4) tritt in ihrem ganzen Aufbau dank der kriegerischen Tracht jenes ägyptische Schema der Schreitstellung hervor, dem aus der griechischen Kunst nur das Motiv des hoherhobenen Armes hinzugefügt ist. Hart und linienscharf ist die Faltengebung, kristallklar bei aller Bestimmtheit der Individualisierung die Gesichtsbildung. Die Frontalität eines primitiven Entwicklungszustandes plastischer Gestaltung ist wieder aufgenommen und für den ästhetischen Eindruck fruchtbar gemacht. Die Kunst hat sich vom Schönheitsideal wieder dem Ideal des Erhabenen zugewandt. Die großartige Gebärde der Rechten war von noch größerer Macht, als statt des abschwächenden mittelalterlichen Attributs wie auf den Münzen das Kreuzesbanner (Labarum) in der Hand des Herrschers ruhte. Die Schutzherrschaft des römischen Kaisers über die dem Kreuze unterworfenen Welt, — ihr Sinnbild ist die jetzt der Bekrönung beraubte Kugel in der Linken, — das ist der letzte Gedanke, den die christliche Schlußphase der antiken Freiplastik ausgesprochen hat, nachdem sie sich mit dem religiösen Geiste des Orients erfüllt hatte.

Nicht einmal vor dem Reiterbilde, der schwierigsten Aufgabe der Rundplastik, schreckte die altbyzantinische Skulptur zurück. So standen nach den Chronisten in Konstantinopel zwei Reiterstatuen von Theodosius dem Großen und diejenigen seiner beiden Söhne auf dem Taurusplatz. Noch im 5. Jahrhundert wurde eine solche des Konsuls Aspar aufgestellt. Größere Berühmtheit als alle gewann aber der nach seinem Standplatze benannte „Augusteos“. Ursprünglich vielleicht auch Theodosius darstellend, war dieses Denkmal später jedenfalls zu einem Bilde Justinians umgestaltet worden. Eine Abbildung davon bietet eine Miniatur, die tatsächlich die in den Beschreibungen erwähnte Federkrone, den „Tupos“, zeigt. Die Wirkung des Ganzen aber werden wir uns eher nach dem Bronzekoloß von Barletta ins Bewußtsein zurückrufen können, wenn es auch schwerlich die gleiche Wucht des Ausdrucks besaß. Mit ihm hatte die Gestalt nicht nur die „achilleische“ Kriegertracht, sondern auch die Gebärde gemein. Auf ihrer Linken ruhte der Globus mit dem Kreuz, während die Rechte gebietend oder beschützend erhoben war. Ein solcher Typus scheint schon für die Reiterstatuen des Theodosius festgestellt worden zu sein. Das Roß war in der Regel ruhig ausschreitend aufgefaßt, wie bei den älteren römischen Vorbildern. Nur bei einer zweiten Statue Justinians, die im Hippodrom mit einer ihn bekränzenden Viktoria gruppiert war, deuten die Beschreibungen auf eine lebhaftere Gangart des Pferdes hin. Die gleiche Möglichkeit liegt bei dem Reiterbilde Theodorichs d. Gr. in Ravenna vor. Der Reiter führte da Schild und Lanze, worin sich nicht etwa germanischer Geist, sondern eine auch der byzantinischen Kunst, so z. B. auf einem Münzstempel Justinians, geläufige Auffassung kundgibt. Alles was uns die Schriftquellen melden, warnt davor, das plastische Können der altbyzantinischen Zeit allzu eng begrenzt zu denken.

Für die Stilwandlung der spätrömischen (bzw. oströmischen) Porträtplastik hat zuerst Riegl, a. a. O. S. 108 und Strena Helbigiana, Leipzig 1900, S. 250 ff., ein tieferes Verständnis gewonnen. Dem Einfluß der ägyptisierenden Porphyrskulptur auf dieselbe wurde jedoch erst Strzygowski, Kopt. K. S. 6 und Beitr. zur Alten Gesch., hsg. von C. F. Lehmann 1902, S. 105 aus Anlaß der Gruppen von S. Marco usw. gerecht, wenngleich zur Ergänzung L. Passy, Soc. nat. des antiqu. Centenaire 1804–1904, S. 377 und E. Michon, Mém. Boissier 1903, S. 271 ff. zu vergleichen sind (besonders über die Kairener Sitzfigur), sowie v. Sybel a. a. O. II, S. 228. Das gesamte, durch wichtige neuere Funde vermehrte Material von Kaiserbildnissen und anderen Porträtplastiken des





Abb. 157. Relieffriese am Südpfeiler des Galeriusbogens (Saloniki).

4./5. Jahrhunderts hat M. Mayer bei Arndt-Bruckmann, Griech. und Röm. Porträts, Nr. 895—898 gelegentlich der Veröffentlichung der Bronzestatue von Barletta zusammengestellt (mit Literaturübersicht), der ihre Identifizierung mit Arkadius durch C. Gurlitt, Antike Denkmalsäulen in K-pel. Dresden 1909, Seite 4, überzeugend ablehnt. Zu den Statuen Julians vgl. E. Michon und S. Reinach, Rev. archéol. 1901 II, S. 259 und 1903 I, S. 279, sowie E. Babelon, Rev. numism. 1903, S. 130, T. VII—X. Noch unberücksichtigt sind die Marmorfiguren von Aphrodisias, deren Veröffentlichung durch das K. Otto-manische Museum bevorsteht, und die Fragmente der Statue Valentians I (od. des Valens?) von S. Sisto; vgl. dazu G. Dehn, Mitteilungen d. archäol. Inst. in Rom 1911, S. 238 und Taf. XII/XIII; zu den sog. Amalaswinthaköpfen R. Delbrueck, Mittl. des archäol. Inst. in Rom 1913,

S. 310 ff., Taf. 9—18 (mit wohlbegründeter Beziehung auf Theodora und Ariadne). Eine Übersicht der Porträtköpfe der gesamten Kaiserzeit mit Bemerkungen über die Haar- und Barttracht bietet v. Sybel, a. a. O. II, S. 171 ff.; die Münztypen sind schon von Venturi, a. a. O. II, S. 540 ff. herangezogen worden.

### 5. Die Reliefplastik der oströmischen Staatsdenkmäler.

Die noch unerschöpfte Kunstkraft des hellenistischen Ostens, auf dessen Boden die christliche Kunst entsproß, bot auch die Mittel zur Verjüngung des monumentalen Reliefstils der Staatsdenkmäler. Einer Anleihe beim Orient hatte schon das geschichtliche Reliefbild der früheren Kaiserzeit, wie es an der Trajanssäule ausgestaltet worden ist, tiefgehende Anregungen zu verdanken. Ja, die Säule als Siegesmal und Träger des Standbildes ist eine hellenistische oder orientalische, nicht eine in Rom geschaffene Kunstform. Zweiundeinhalb Jahrhunderte war Vorderasien von griechischen Fürsten beherrscht worden, bevor es die Legionsadler erblickte. Die Seleukiden haben so wenig wie die Könige von Pergamon darauf verzichtet, ihre Kriegstaten durch Kunstwerke zu verherrlichen. Und wie hätte die griechische Kunst in Syrien ihre Augen vor den damals teilweise noch wohl erhaltenen Bilderchroniken des alten Orients verschließen können! Ein letzter Trieb dieser verschollenen Kunstblüte ist die oströmische

Triumphplastik, die wiederholt nach Westrom übergreift, ihre volle Entfaltung aber am Bosphorus erreicht. Daß sie es nicht verschmähte, sich der offiziellen Typen zu bedienen, die vor allem durch die Münzstempel der Kaiserzeit längst Gemeingut des antiken Kulturkreises geworden waren, beweist nichts für ihren Ursprung in Rom. Sie wird zur selben Stunde geboren, in der vom Osten her die Neuorganisation des Reiches durchgeführt wird, — unter der folgenreichen Regierung Diokletians (284–305).

Obenan steht in der Reihe oströmischer Siegesdenkmäler der bis heute wenig beachtete Triumphbogen in Saloniki (Mazedonien), errichtet zur Erinnerung



Abb. 158. Relieffriese am Nordpfeiler des Galeriusbogens (Saloniki).

an den Perserkrieg des Cäsar Gajus Galerius, wahrscheinlich bald nach dem Friedensschluß (i. J. 297). An dem eigenartigen Aufbau, der ein überkuppeltes Doppeltor (Tetrapylon) bildete, — erhalten ist nur die eine Hälfte, eine dreigliedrige Triumphpforte, — erscheint, mit römischen Triumphbogen verglichen, sowohl der schlichte Schmuck der Außenseite, eine Marmorverkleidung mit zwei Nischen für Statuen, als auch die Anordnung der Relieffriese fremdartig. Sie sind an den Mittelpfeilern auf drei Seiten in vier Reihen, an der vierten, an die sich die niedrigeren Nebentore anschließen, nur in zwei Reihen angebracht und durch ein wulstartiges, als Lorbeerkranz oder Akanthusranke mit Blütenfüllungen gebildetes Polster getrennt. Ein kräftiges Gesims mit Blattfries schließt ab. Die Schilderung, welche, wie jede offizielle Kunst, die mißlichen Wendungen verschweigt, beginnt oben auf der Ostseite des Südpfeilers mit dem entscheidenden armenischen Feldzug und setzt sich auf dem Gegenpfeiler bis zum siegreichen Vordringen des Galerius über den Tigris fort (Abb. 157 und 158).

Wir erblicken die Herrschergestalt des Galerius, wie er, noch ungerüstet, in Sardike den Kriegsruf an dakische Truppen richtet. Eine Bergnymphe lehnt am Felsen neben dem Stadttor. In der zweiten Reihe empfängt er inmitten seiner Leibwache die von zwei Amazonen begleiteten Abgesandten des schutzflehenden Armenien (Abb. 157). Das dritte Bild zeigt das feierliche Opfer Diokletians und seines Mitregenten vor dessen Aufbruch zum Kriege (Abb. 159). Zwischen Beiden erblicken wir hinter dem mit den Darstellungen ihrer





Abb. 159. Opfer- und Gesandtschaftsszene vom  
Galeriusbogen  
(nach Kinch, *L'arc de Triomphe de Salonique*, 1890).

mian thronen über den Flußgottheiten des Euphrat und Tigris, die Cäsaren an ihrer Seite reichen den knienden Provinzen Armenien und Mesopotamien helfend die Rechte. Im Hintergrunde stehen Götter und Genien, rechts ist die Erdgöttin und links Okeanos gelagert. Die unterste Reihe zerfällt wie an allen übrigen Seiten und ebenso am Gegenpfeiler in eine Anzahl von Muschelnischen mit Trophäen tragenden Viktorien. Die weiteren Reliefs der dritten Seite stellen dar, wie die Siegesgöttin Galerius das Elefantenviergespann zuführt, das beim Triumph über Orientalen vom Senat den Kaisern zuerkannt zu werden pflegte, — die letzten Kämpfe und die Gefangennahme des königlichen Harems, — die im Nebentor endlich Trophäen und Gefangene. Die Reliefs des Nordpfeilers schildern spätere Vorgänge, von denen unsere Schriftquellen nichts zu berichten wissen: das siegreiche Vordringen des Galerius jenseits des Wansees und sein Zusammentreffen mit Diokletian in Nisibis. Wir erblicken zunächst auf der stark beschädigten Westseite Szenen der Unterwerfung persischer Männer und Weiber, in der dritten Reihe vielleicht die gefangene Königin. Im obersten Relief der Innenseite des Bogens (Abb. 158) findet eine Reiter Schlacht statt. Am Wasser, das aus der verschwundenen Urne eines halbzerstörten Flußgottes herabströmt, trinken ein Zeburind und ein anderes Tier. Galerius sprengt voraus über dichte Haufen Gefallener. Feindliches Fußvolk stellt sich ihm entgegen, im Hintergrunde aber erfolgt der Zusammenstoß der Berittenen. Doch schon naht Victoria selbst auf dem Elefantenviergespann, gefesselte Feinde mit dem Galgenholz auf dem Nacken werden vorgeführt, die Verteidiger einer eingenommenen Stadt, deren Bevölkerung auf Kamelen flüchtet. Die dreieckigen Zinnen bedeuten uns, daß sie in Assyrien liegt. Im dritten Streifen wird Galerius im Reisewagen von entgegenkommenden Weibern begrüßt, im letzten ist noch das Wegtreiben einer Herde von Zebus zu erkennen. Die Reliefs der Nebenseite stellen die Zurückweisung eines erneuten Angriffs persischer Reiterei, die Einholung und Niedermetzelung von Feinden und die Überschreitung des inschriftlich gekennzeichneten Tigris dar.

Bei Betrachtung der Bildwerke fällt eine doppelte Kompositionsweise auf. Neben Darstellungen, in denen die Handlung friesartig fortschreitet, stehen in Anlehnung an traditio-

Schutzgötter, des Jupiter und Herkules, geschmückten Altar die Personifikationen der kultivierten Welt (Oikumene) und der Eintracht (Homonoia), rechts die erwartungsvoll hinter Galerius dastehenden Gestalten des Friedens und des Wohlstandes. Im untersten Streifen naht vergebens eine persische Gesandtschaft mit reichen Geschenken, das drohende Unheil abzuwenden. Sieben Perser treten aus dem Tor des Königspalastes heraus, am anderen Ende aber langt der Zug mit Jagdpanthern und vier Elefanten, auf deren Nacken die Lenker sitzen, vor dem Cäsar an (Abb. 159). Die Beschädigungen dieses bedeutsamen Reliefs scheinen teilweise von christlichen Händen herzurühren, da das Antlitz des vielgehaßten Christenverfolgers nicht einmal in den besterhaltenen obersten Reliefbildern unversehrt blieb. Auf dem der Nebenseite sehen wir ihn im Stuhlwagen, von Reitern geleitet, eine Grenzstadt erreichen (Abb. 157), neben der ein Heiligtum der armenischen Anaïtis die Bergeshöhe krönt. Aus dem Tore kommen zur Begrüßung die Einwohner und die Garnison entgegen. Es folgt die Entscheidungsschlacht, in der Galerius zu Roß, vom blitztragenden Adler beschirmt, den Führer der am Siege verzweifelnden Feinde mit der Lanze trifft. Doch die zeremonielle Komposition (der Pietas Augustorum) im dritten Streifen gibt die Ehre des Sieges den Kaisern. Diokletian und Maxi-

nelle Typen von zentraler oder streng symmetrischer Anordnung gebildete Szenen zeremonieller Vorgänge, wie die Anrede an das Heer, das Opfer und eine Allegorie. Gleichwohl beherrscht fast durchweg eine stark raumhafte Auffassung das Bild. Entweder bezeichnen Hintergrundsarchitekturen den Schauplatz, oder es öffnen sich schmale Durchblicke auf die Landschaft, in die wiederholt nach hellenistischer Art Lokalpersonifikationen, mehrfach auch nach orientalischer stark verkleinerte Städtebilder eingefügt sind, zu denen die Figuren in keinem rechten Verhältnis stehen. In zwei Reihen übereinander gestaffelt, lassen diese nicht immer ihre Verbindung mit dem Boden deutlich erkennen. Die Reliefpläne häufen sich infolge überreichlicher Anwendung von Überschneidungen, so z. B. bei der Überbringung der Geschenke (Abb. 159), aber nicht einmal die vorderen Gestalten haben eine stärkere Ausrundung. Derselbe Gegensatz besteht schon zwischen der Reliefbehandlung der Trajanssäule und den älteren römischen Denkmälern mit ihren abgestuften Reliefhöhen. Es ist kein Zufall, daß dieses Verfahren in denjenigen Szenen vorherrscht, die am wenigsten in den Bildwerken Roms ihre Parallelen finden. Hier werden sogar einzelne Gestalten noch flach auf die stärker herausgearbeiteten Gebilde des hinteren Planes aufgelegt, wie der Kamelführer bei der Einnahme der assyrischen Stadt (Abb. 158), oder der Knabe bei der Überbringung der Geschenke. Beide Reliefs aber zeigen auffallende gegenständliche Anklänge an die Bilderfriese der Königspaläste Assyriens, das durch die Zickzackzinnen einmal als der Schauplatz der Handlung gekennzeichnet ist. Dort und in Persien waren auch die Züge der Tributüberbringer ein typischer Vorwurf der Reliefkunst. Sind die letzten Vorbilder dafür in der altorientalischen, so sind die nächsten wohl in der hellenistisch syrischen Kunst Antiochias, der Erbin Seleukias, zu suchen. Der assyrischen Kunst wesensverwandt erscheint auch die mangelnde Einheitlichkeit der Proportionen. In der Entscheidungsschlacht sind die Feinde, bei der Eroberung der Stadt die Weiber auf den Kamelen zu sehr verkleinert. Und doch wirken solche Darstellungen frischer und eindrucksvoller als die gleichmäßiger behandelten Repräsentationsszenen römischer Tradition.

Die orientalischen Züge einerseits, die griechischen Inschriften andererseits lassen darauf schließen, daß Bildhauer und Baumeister aus Antiochia, dem vorderasiatischen Regierungssitz Diokletians, solche Staatsdenkmäler auszuführen hatten. Hier spricht eine im Marmor wenig geschulte Steinmetzkunst. Sie bindet sich nicht an die Gesetze des antiken Reliefstils. Weder durch die reine Silhouette noch durch abgestufte Schichtung der Masse streben die Meister eine dekorative Ausgestaltung der Fläche an. Ein Gesamtbild aus dem Stein herauszuarbeiten, bedienen sie sich gröberer, aber sehr wirksamer Darstellungsmittel. Eine Gruppe wie die sieben aus dem Palasttor heraustretenden Abgesandten des Perserkönigs (Abb. 159) —, ihr Kostüm und Rasantypus ist mit einem Realismus wiedergegeben, der die genaueste Kenntnis des feindlichen Nachbarvolkes zur Voraussetzung hat, — macht vielmehr den Eindruck, als habe der Bildhauer ohne Rücksicht auf jede dekorative Wirkung im Stein zeichnen wollen. Die in der Fläche steckenden, schwach durchmodellierten Köpfe der hinteren Figuren lösen sich von ihr nur durch eine schattenerzeugende Furche, einen „optischen Kontur“. Bei näherem Zusehen erkennt man, wie ausgiebig diese Trennungslinien, die der römische Reliefstil nur in mehr oder weniger vom hellenistischen Osten beeinflussten Werken wie der Trajanssäule kennt, zur Klärung der Deckungen auch auf anderen Reliefs angewandt werden. Bei der Vorführung der Gefangenen am Nordpfeiler z. B. sind die zurückliegenden Beine mancher Figuren nur dadurch verdeutlicht. Es ist dasselbe rein zeichnerische Verfahren, das sich auch an einzelnen Werken der christlichen syrischen Kunst beobachten läßt (S. 136).





Abb. 160. Die Schlacht an der Milvischen Brücke vom Konstantinsbogen (Rom).

In Saloniki tritt uns eine Bildhauerschule entgegen, in der zugewanderte antiochenische Meister die führenden Kräfte waren. Ihrem Wirken begegnen wir auch fernerhin überall, wo Diokletian und Galerius ihre Hand im Spiele haben. Mag es sich um Ziermotive des Palastes von Spalato handeln oder um ein öffentliches Denkmal, immer fallen uns die gleichen technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten ins Auge. Der Sockel einer zur Erinnerung an die Decennalien des Galerius und Constantius Chlorus (i. J. 303) errichteten Gedenksäule auf dem Forum in Rom trägt auf der einen Seite die in graffitoähnlicher Manier ausgeführte Gruppe zweier den Schild mit der Widmungsschrift haltenden Viktorien, auf der anderen eine Opferdarstellung. Der Künstler hat sich offenbar an ein Vorbild aus der Antoninenzeit angelehnt, aber er hat es gewagt, die Methode der Deckungen flacher Silhouetten auf eine Komposition, die für ein viel höheres Relief erfunden war, anzuwenden. Die Art der Gewandbehandlung stimmt mit derjenigen auf zahlreichen christlichen Sarkophagen, sowohl des friesartigen wie des Arkadentypus (S. 121) überein und bleibt in den Triumphalreliefs noch weit in das 4. Jahrhundert hinein gebräuchlich. An dem im Jahre 315 n. Chr. vom römischen Senat Konstantin dem Großen errichteten Ehrenbogen, dessen Bildwerke größtenteils von älteren Staatsdenkmälern herrühren, geben sich die unmittelbar auf die Zeitereignisse hinweisenden vier friesartigen Relieftafeln deutlich genug als jüngere Arbeiten jener griechisch-syrischen Bildhauerschule zu erkennen.

Die auffallendsten gegenständlichen Kennzeichen dessen bietet die in künstlerischer Hinsicht geringwertigste Szene der Belagerung von Verona. Wie die Kriegerschar mit der größeren Figur des Feldherrn inmitten vor der niedrigen Stadtmauer steht, wie mancher Turm von der Halbfigur eines Verteidigers ausgefüllt wird, dazu die wiederum in einem anderen Maßstabe wiedergegebenen Gestalten einzelner Angreifer und die über dem kaiserlichen Heere in steifer Haltung schwebende Viktoria mit dem Siegeskranze, das alles kommt assyrischen Kriegsbildern noch näher als die Reliefs in Saloniki. Zum Vergleich fordert vor allem das Bild der Schlacht an der Milvischen Brücke (Abb. 160) heraus. Ein gemeinsames Schema bildet hier und dort die Grundlage der Komposition. Und noch eine dritte, eine christliche Szene hängt sichtlich davon ab: der Typus des Durchzugs der Israeliten durch das Rote Meer, der die Schauseite einer Anzahl der kleinasiatisch-antiochenischen Denkmälergruppe zuzurechnender Sarkophage schmückt (S. 119). Jedesmal stürmen von links her die Angreifer zu Roß oder zu Wagen mit der stark hervorgehobenen Gestalt des Führers an der Spitze bis über die Bildmitte vor, weiterhin erfolgt im Hintergrunde der entscheidende Stoß, der übrige Raum bleibt der langsam zurückweichenden Gegenpartei vorbehalten. Überall füllen Gefallene oder, wo Wasser dargestellt ist, — und darin berühren sich der christliche Typus und das Relief des römischen Triumphbogens besonders eng, — Versinkende den Raum unterhalb der Reiter. Neu und bedeutsam erscheint in künstlerischer Hinsicht die Fortbildung der zentralen Komposition in den beiden Reliefs des Konstantinsbogens, die öffentliche Amtshandlungen des Kaisers schildern. In der Szene der Geldspende an das Volk steigert sich die Verwendung des optischen Konturs zur Unterscheidung der Gestalten längs den Umrissen. Dadurch wird erreicht, daß bei geringer und völlig gleichmäßiger Reliefhöhe dennoch für das Auge die lebhafteste Anschauung einer raumumflossenen mehrgliedrigen Menge entsteht, indem gleichzeitig durch die streng symmetrische Beziehung aller Elemente auf die Hauptfigur der



Abb. 161. Ansprache des Kaisers an das Volk vom Konstantinsbogen (Rom).

Blick in die Tiefenrichtung geleitet wird. Dazu kommt, daß einzelne Gruppen in architektonische Rahmen eingeschachtelt sind, die durch Vorhänge als Innenräume gekennzeichnet werden, und daß die Figurenreihen in viel beträchtlicherem Grade senkrecht gestaffelt erscheinen, als es der Unterschied ihres Standpunktes bedingt. Mit ähnlichen Mitteln weiß der Künstler des Reliefs der feierlichen Ansprache an das Volk (Abb. 161) noch feinere optische Wirkungen hineinzulegen. Von der Ausdehnung der Tribüne (den Rostra), auf der die (ihres Kopfes beraubte) Gestalt des Kaisers, umgeben von Senatoren, mit erhobener Rechten in der Mitte steht, wird eine sehr lebendige Vorstellung erweckt, obgleich wir kaum auf die Standfläche hindurchblicken. Die durchbrochenen Schranken betonen ihren vorderen Abschluß, — Statuen thronender Kaiser in Lebensgröße schauen von den Ecken herab, während im Hintergrunde auf hohen Säulen aufgestellte Standbilder dem Auge in stark verkleinerter Untersicht erscheinen und in den Seitenabschnitten der Schauplatz durch zurückgeschobene Architektur (des Forum) abgeschlossen wird. In der Figurenaufstellung sind die beiden Glieder wieder nicht in zwei Reliefplänen auf gleichem Horizont, sondern mit Hilfe senkrechter Staffelung der oberen Kopfreihe angeordnet. Die Symmetrie bewirkt aber, daß die frontale Mittelgruppe und damit die Tiefenachse das Übergewicht behält, obgleich die Bewegung in den Flügelgruppen eine seitliche und flächenhafte bleibt.

Die Steigerung der Raumvorstellung söhnt uns auch mit der schwerfälligen Gestaltenbildung und anderen Unschönheiten der betrachteten Bildwerke aus, entspringen doch die unbeholfenen Stellungen mit platt aufgesetzten Sohlen, die großen Köpfe und die nüchterne Gewandbehandlung einem ebenso entschiedenen Wirklichkeitssinn, der z. B. die lebhafte Anteilnahme der Versammelten vortrefflich auszudrücken weiß. Antiker Geist spricht freilich nicht aus dieser Anschauungsweise, nicht einmal römischer, es ist eine ganz neue Prosa der Reliefkunst. Selbst den klassischen Idealtypen der Flußgötter in den Zwickeln und den Viktorien und gefangenen Barbaren an den Sockeln nimmt sie den Rhythmus der Bewegung und läßt den schönen Fluß des Faltenspiels zu schematischer Regelmäßigkeit erstarren. Diese optische Reliefauffassung wird, wie schon in den schreitenden Siegesgöttinnen am Galeriusbogen vom Streben beherrscht, Hochrelieftypen in Flachrelief zurückzubilden.

Der neue Stil der oströmischen Triumphalplastik hatte vielleicht schon am Bosphorus Fuß gefaßt, ehe er nach Rom übersprang. Nikomedia, die Nachbarstadt an der nordwestlichen Küste Kleinasiens und Vorläuferin Konstantinopels als Residenz Diokletians und Konstantins des Großen, kann der öffentlichen Denkmäler nicht entbehrt haben. Besitzt doch Nicäa, ihre Nebenbuhlerin um die Gunst der Kaiser, ein solches Monument, das wir freilich aus den zerstreuten Trümmern kaum wieder zusammensetzen vermögen. In den späteren Mauern der Stadt sind zahlreiche Marmorblöcke mit wirkungsvollen Reliefdarstellungen von Kriegszügen und wildem Kampfgetümmel, in dem Römer und Barbaren, Reiter und Fußvolk miteinander verflochten sind, verbaut (Abb. 162). Auf einem derselben verrät die Beischrift Alamannia, daß die Feinde Germanen sind. Mag sie auf deren Besiegung unter Diokletian oder vielleicht erst durch Julian (357) zu beziehen sein — der halbzeichnerische Reliefstil gestattet darüber keine sichere Entscheidung —, so ist dieses Denkmal doch in jedem Falle vor dem vollendetsten uns erhaltenen Werk der oströmischen Reichskunst (s. unten) entstanden.



Im Jahre 390 n. Chr. gelang es in Byzanz dem Stadtpräfekten Proklos, einen Obelisk von 50 Fuß Höhe, den Julian aus dem ägyptischen Heliopolis übergeführt hatte, nach dreißigtägiger Arbeit auf der Spina des Hippodroms aufzurichten. „Alles gehorcht Theodosius“, verkündet stolz die Widmungsinschrift. Man hielt die Bewältigung der Aufgabe für so wichtig, daß der Vorgang an der Ostseite des neu zuggerichteten Sockels dargestellt wurde.

Der Kaiser selbst sieht dem letzten Akt von der großen, über dem Tor des Zirkus gelegenen Loggia des sog. Kathisma, umgeben von Würdenträgern, Senatoren und der gotischen Leibwache, zu. Die Figuren sind in größerem Maßstabe am oberen kleineren Sockel in zwei Zonen wiedergegeben, die durch Brüstungen als verschiedene Ränge des Zuschauerraums gekennzeichnet erscheinen. Ihren baulichen Zusammenhang macht die vom Kathisma hinabführende Treppe klar, an deren Fuß die dem Herrscher jederzeit vorangehenden Silentarii stehen, während ihre Nachbarn in Patriziertracht durch Tücherschwenken ihren Beifall bezeigen. Dieser Aufbau der Szene bleibt auf allen vier Seiten der gleiche, nur wechselt der Inhalt der Darstellung und hat an zweien der untere Figurenfries nebst Treppe der doppelsprachigen Inschrift Platz gemacht (Tafel XII, 1). Dargestellt ist an der Nordseite die Entgegennahme des Tributs oder der Geschenke besieger Barbaren (Abb. 163). Diesmal sitzen zur Rechten des Theodosius seine beiden jugendlichen Söhne, zur Linken seine Gattin. Im tieferen Range knien einander gegenüber zwei Gruppen Huldigender in reiner Profilstellung, links anscheinend Perser, rechts Dakier oder Germanen mit übergeknöpften Pelzjacken. Auf der Westseite finden wir die Treppe mit den Silentarii wieder und in der oberen Zone eine größere Zahl

von Nebenfiguren (Tafel XII, 1). Die kaiserliche Familie sieht hier dem Wagenrennen zu, das am unteren Sockel dargestellt ist. Vier Quadrigen als Vertreter der Parteien (Demen) der Grünen, Blauen, Weißen und Roten kämpfen um den Preis. Über ihnen ist, wie von hohem Standpunkt gesehen, die erhöhte Spina mit ihren Obelisksen und ihrem Statuenschmuck nachgebildet. Die Südseite endlich zeigt den Kaiser in einem anderen Teil des Zirkus zwischen seinen Söhnen stehend, den Kranz in der Hand, um den Sieger zu lohnen, daneben in der vorderen Reihe Senatoren, im Hintergrunde die Garde, während sich unten in zwei Reihen Kopf an Kopf die übrigen Zuschauer drängen. Ein musikalisch-choreutisches Zwischenspiel nimmt die allgemeine Aufmerksamkeit gefangen. Tänzerinnen schwingen sich im Reigen zum Klange von Blasinstrumenten und zweier Orgeln, die von zwei Jünglingen getreten und von einem dritten gespielt werden.



Abb. 162. Gewandfiguren und Kampfszene, Bruchstücke (in Nicäa am Stambultor eingemauert).

Die Darstellungen fesseln als Kulturbilder aus den ersten Zeiten des oströmischen Kaisertums. Aber nicht geringere Beachtung verdienen die Gestaltungsprinzipien der Kunst, der wir sie verdanken. In dem hohen Aufbau der Komposition, in der Einschachtelung der Gruppen in einen architektonischen Rahmen, in ihrer symmetrischen und frontalen Anordnung, in dem Grundbestreben optischer Verräumlichung des Reliefs — denn als einheitliches Gesamtbild will jedes derselben betrachtet sein, — tritt der Zusammenhang mit der Bildhauerschule des Konstantinbogens unverkennbar hervor, andererseits



Abb. 163. Huldigende Barbaren, Relief am Sockel des Obeliskens.

aber auch der Fortschritt, den diese Kunstrichtung inzwischen auf byzantinischem Boden gemacht hat, und die Steigerung ihrer Mittel und Wirkungen. Sie wagt es, einen Höhe und Tiefe umfassenden Schauplatz, belebt von Figurenmassen, wiederzugeben, und versteht es, diese einem beherrschenden Haupteindruck unterzuordnen. Die ruhige Wirkung des Ganzen ist nicht am wenigsten in der Zusammenpressung der Reliefpläne und der dadurch bedingten Verflachung der Gestalten begründet. Aber der Künstler handhabt die Silhouetten nicht so schematisch wie am Konstantinsbogen und bedarf kaum mehr des optischen Konturs, sondern er gibt den einzelnen Körperteilen je nach der Stärke des plastischen Eindrucks, den sie dem Auge bieten, mehr oder weniger Rundung und hält doch das Ganze in mäßiger Reliefhöhe zusammen. Durch richtige Abschätzung der Beleuchtung und glückliche Anordnung weiß er damit für den Standpunkt des Beschauers, der freilich eine stärkere Abweichung von der Vorderansicht nicht zuläßt, eine hohe Illusion zu erzielen. So hat er sich begnügt, die Gestalten der vorn im hellen Licht stehenden *Silentiarii* flach aufzulegen (Tafel XII, 1), wie sie dem Auge schon in einiger Entfernung erscheinen müssen. Die hinteren Gestalten, vor allem die Sitzfiguren, treten ungleich kräftiger aus dem Grunde hervor, Köpfe und Arme werden durchgängig stärker ausgerundet. Durch Flächenabbau sind Verkürzungen erzielt, die noch wesentlich durch die Schatten der schräg über den Schoß gelegten Arme an überzeugender Kraft gewinnen. Hoch- und Flachrelief fließen so in einem optischen Halbreliet zusammen. Die ideellen Abstände des architektonischen Aufbaues stehen zur Relieferhebung vollends in keinem meßbaren Verhältnis, vielmehr sind sie in eine einzige seichte materielle Schicht zusammengedrängt. Kaum ladet die untere Brüstung des Zirkus über die obere, die unterste Treppenstufe vor die darüberliegenden aus. Der Raumdarstellung am Konstantinsbogen gegenüber besteht ein weiterer Fortschritt darin, daß die senkrechte Staffellung der Pläne durch den in der Wirklichkeit gegebenen vertikalen Aufbau der Szenerie begründet ist. Und mit dieser Abstufung verbindet sich eine Ab-



stufung der Figurengröße nach dem optischen Maßstabe, in einer ebenso unantiken wie unmodernen Auffassung. Es entsteht eine Art umgekehrter Perspektive, bei der die von uns am weitesten entfernten Gestalten der oberen Reihen am größten, die näheren untersten am kleinsten gebildet werden. In dieselbe Beziehung wie die Tänzerinnen an der Südseite rücken dadurch auch das Wagenrennen und die Aufrichtung des Obelisken zum Kaiser und seiner Umgebung, das heißt immer die von den dargestellten Zuschauern gesehenen Objekte. Mehrfache Gegenbeispiele der Kleinkunst und Malerei (s. unten und Kap. V) beweisen, daß darin ein festes Gestaltungsprinzip von größter Tragweite beschlossen ist.

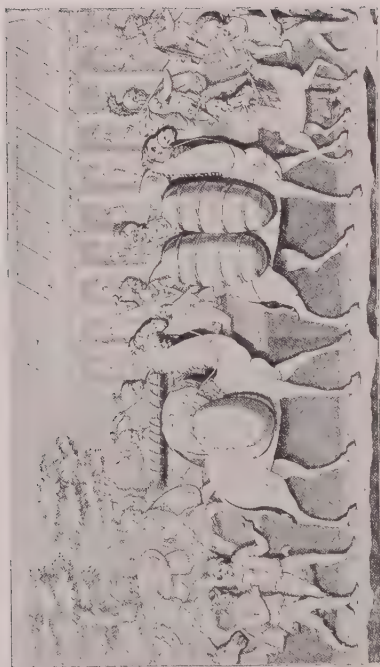
Durch alle diese Stileigentümlichkeiten bezeichnen die eben betrachteten Bildwerke den erreichten Höhepunkt in der Wandlung der spätantiken Reliefauffassung. Was, mit der Antike verglichen, als Verfall erscheinen könnte, ist in Wahrheit ein anders gerichtetes „Kunstwollen“. Die Reliefs der Basis des Theodosius wissen nichts mehr zu sagen von der Schönheit des menschlichen Leibes und von der Harmonie seiner Bewegung. Aber sie schildern uns die Sitte der Zeit mit aller Unbefangenheit der Beobachtung, die sichere Hoheit der Großen wie die gemessene Würde der Beamten oder auch die kokette Grazie des Balletts, sie wollen mit einem Wort echte Wirklichkeitsbilder geben. Daher finden wir in ihnen eine so weitgehende Individualisierung auch der Nebenpersonen, wie sie die Kunst vorher nirgends kennt. So führen sie uns mit einer verblüffenden Unmittelbarkeit mitten hinein in die Situation. Auf diese Klärung der künstlerischen Absichten und auf diese einheitliche Zusammenfassung der Darstellungsmittel hat zweifellos die erneute stärkere Anteilnahme griechischer Künstler an der Fortbildung des syrisch-hellenistischen Reliefstils maßgebenden Einfluß gewonnen.

Die Nachblüte des historischen Reliefs, wie sie die Entwicklung des 4. Jahrhunderts in Byzanz gezeitigt hatte, war so kräftig, daß es sich an die größten Aufgaben heranwagen durfte. Zwei Spiralsäulen, die von Theodosius dem Großen und von seinem Sohne Arkadius errichtet wurden, sollten die Macht des oströmischen Kaisertums dem neuen Rom und der Welt verkünden. Die Theodosiussäule auf dem Taurusplatze (aus den Jahren 386–394) trug die Reiterstatue des Kaisers. Kaum ein Jahrhundert nach der Errichtung stürzte diese bei einem Erdbeben herab, die Säule selbst aber hielt sich noch über ein Jahrtausend aufrecht. Die Säule des Arkadius auf dem sogenannten Xerolophos (Kahlhügel), dem heutigen Awret-Bazar (403 begonnen, aber erst 421 geweiht, im Jahre 740 durch Blitz und Erdbeben der Kaiserstatue beraubt) wurde erst 1720 zum größten Teil abgetragen. Die Reliefs beider Säulen bezogen sich wohl auf den im Jahre 386 beendeten Krieg mit den aufrührerischen gotischen Gruthungen an der Donau, oder aber die der Arkadiussäule vielleicht auch auf die Besiegung des gotischen Freibeuters Gainas (im Jahre 400), der sogar Konstantinopel mit seiner Seeräuberflotte bedroht hatte. In jedem Falle mußte die Dürftigkeit des geschichtlichen Stoffes durch die pomphafte Breite der Schilderung aufgebauscht werden.

Von der Säule des Arkadius steht der Sockel mit dem daraufliegenden, als Lorbeerkranz gebildeten Wulst der Säulenbasis und den formlosen Resten der in vier Streifen angeordneten Reliefs noch heute in Höhe von über zehn Meter da. Aus der niedrigen Kammer in seinem Innern führte eine Wendeltreppe im Schaft der im ganzen ungefähr 56 Meter hohen Säule hinauf. Ihren Sockel schmücken auf zwei Seiten im obersten Streifen Engelpaare, die das von einem Kranz umgebene Kreuz halten (auf der dritten wurde es angeblich von schwebenden Engeln getragen). In den unteren drei Streifen waren wohl Huldigungsszenen, Besiegte und Gefangene dargestellt. Der dekorative Aufbau der eigentlichen Säulenbasis verrät deutlich die Nachahmung der Trajanssäule. Von den übrigen Reliefdarstellungen bewahren



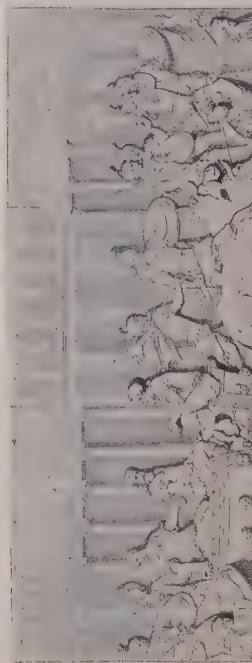


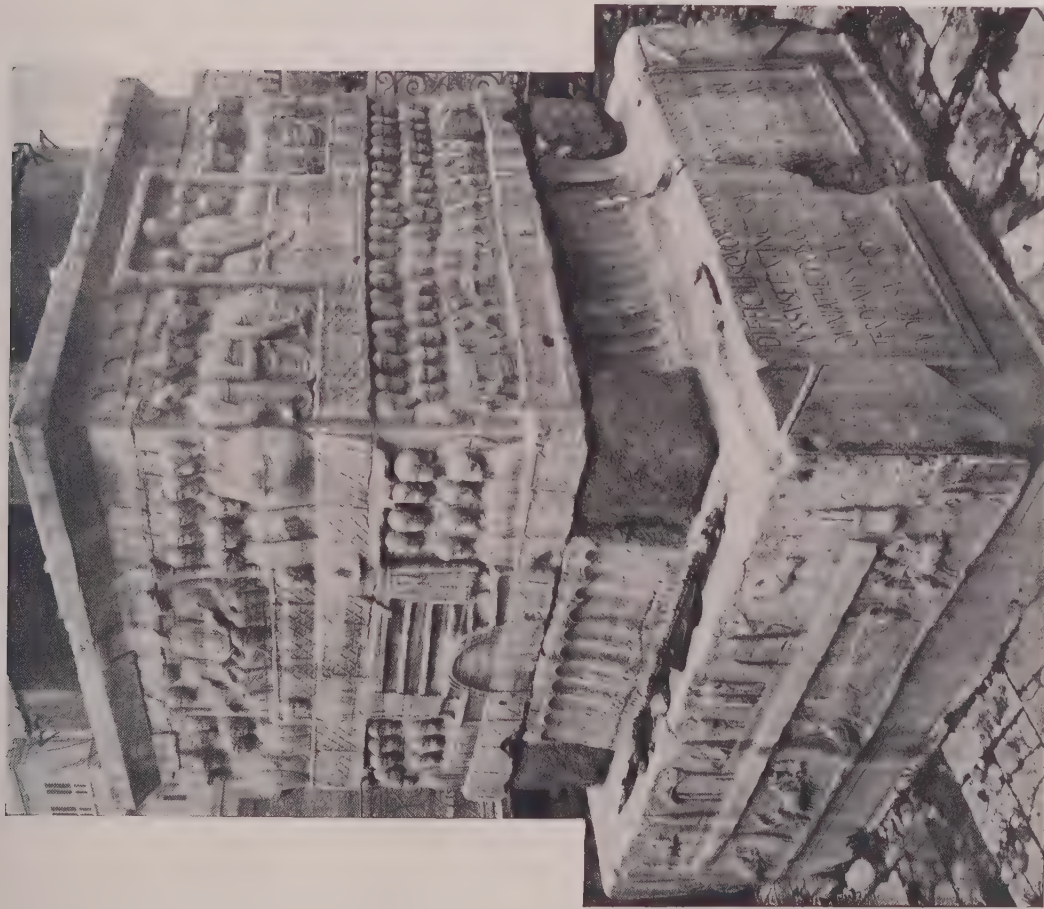


3.

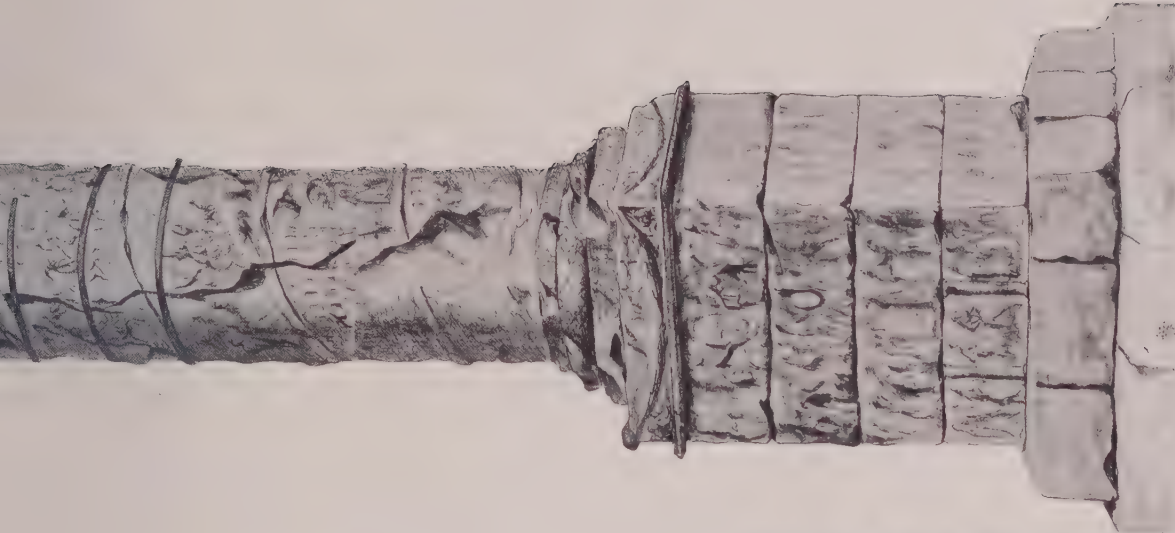


4.





1.



2.

1. Sockel des großen Obelisk im Hippodrom (Konstantinopel)
2. Triumphsäule des Arkadius (nach einer anonymen Zeichnung aus der Sammlung Galignières)
- 3.—5. Reliefdarstellungen einer Triumphsäule (nach Zeichnungen eines unbekannten Quattrocentisten).





noch mehrere Zeichnungen, vor allem eine solche von unbekannter Hand (Tafel XII, 2) im Louvre (aus der Sammlung Gaignières), sowie von dem obersten Stück eine noch sorgfältigere des Melchior Lorch (von 1557), eine allgemeine Anschauung. Auf der den Schaft in 14 Windungen umkreisenden Spirale waren in fortlaufender Schilderung der Auszug des Heeres, Städteeroberungen und Märsche, zuletzt Seeschlachten und Reiterkämpfe, ganz oben endlich anscheinend ein Triumphzug abgebildet, in dem vier in lange Gewänder gekleidete Gefangene und zwischen ihnen eine allegorische Frauengestalt dem Wagen des Kaisers folgten. Andere angeblich von Gentile Bellini herrührende Zeichnungen aus der Sammlung Accard ähnlichen, aber in den Einzelheiten nirgends übereinstimmenden Inhalts, geben wahrscheinlich einen Teil der Reliefs der Theodosiussäule wieder und entschädigen für die mangelnde Gesamtanschauung des Denkmals durch klarere, wenngleich keineswegs stilgetreue Nachbildung (Tafel XII, 3–5). Dadurch bieten sie eine breitere Grundlage für die Beurteilung des Kunstcharakters beider Säulen. Die römischen Kriegertypen ihrer Reliefs tragen noch immer ein ziemlich antikes Gepräge. Syrisch-hellenistischer Tradition gehört die Szenengestaltung mit Hilfe des hohen Horizonts an, wie ihn auch die Schlachtbilder der Arkadiussäule anwenden. Sogar im Reiterkampf waren hier die Figuren in lockerer Verteilung übereinandergesetzt. Einmal erscheint in der oberen Figurenreihe das in der Ferne am Fluß entlangziehende Heer in starker Verkleinerung, was an einzelne Motive des Galeriusbogens erinnert, wie auch die eingeschobenen Städtebilder. Vor allem aber tritt auf der dem Bellini zugeschriebenen Folge ein neues Prinzip der Einstellung der Gestalten in den Raum klarer hervor, eine mäßige vertikale Staffelung zweier Reliefpläne mit Hilfe des felsigen Terrains, das einen fortlaufenden niedrigen Absatz bildet. Auf der Arkadiussäule ist sogar eine zweite Standlinie über den Köpfen der unteren Figurenreihe zu bemerken. Daß der Reliefstil der beiden Säulen einen ausgesprochen malerischen Charakter trug, erhellt auch aus der offenbar geringen Ausladung der Bildwerke, wie sie das dürftige Bruchstück einer Säulentrommel im Ottomanischen Museum bestätigt.

Blicken wir auf die Denkmäler der oströmischen Reichskunst zurück, so ist der lebendige Zusammenhang ihrer Entwicklung nicht zu verkennen. Es wäre unmöglich, ihr Wesen aus einem bloßen Verfall des Reliefstils der früheren Kaiserzeit zu begreifen.

Für den orientalisch-hellenistischen Ursprung der spätrömischen offiziellen Reliefplastik ist besonders Strzygowski, *Or. od. Rom*, S. 3ff und *Jahrb. d. Kgl. Pr. K. Samml.* 1904, S. 326 eingetreten. Ihre auf Steigerung der optischen Ausdrucksmittel gerichtete Stilentwicklung wurde von Riegl, *a. a. O.* S. 45ff. an den Kompositionen des Konstantinsbogens ergründet, wenngleich ohne Berücksichtigung der Denkmäler des Ostens, und die Bedeutung des syrischen Einflusses deshalb verkannt. Der Triumphbogen von Saloniki liegt schon lange vor in der vortrefflichen Publikation von J. F. Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique*, Paris 1890, welche den Zusammenhängen mit den altorientalischen Vorbildern bereits gerecht wird. Zum Konstantinsbogen vgl. zuletzt E. Strong, *Roman Sculpture*, London 1907, S. 131ff. und die Hinweise bei v. Sybel, *a. a. O.* S. 185ff. — Den Sockel des Obeliskens versuchte A. J. B. Wace, *Journ. of hell. Studies* 1909, p. 60ff. mit unzureichenden Gründen bis um 336 n. Chr. zurückzuschieben, während die Beziehung der Inschriften auf die Darstellung der Ostseite, die Personenzahl der kaiserlichen Familie sowie der Stil den herkömmlichen Zeitansatz rechtfertigen; vgl. auch *Rep. f. K. Wiss.* 1912, S. 233 und (zur Ausbildung der Raumkomposition in der oströmischen Reliefplastik) O. Wulff, *Die umgekehrte Perspektive*, *K. Wiss. Beitr. A. Schmarsow* gewidmet, Leipzig 1907, S. 14ff. Für die Rekonstruktion der Arkadiussäule bleibt grundlegend der Aufsatz von Strzygowski, *Jahrb. d. K. Archäol. Inst.* 1894, S. 230ff. Wichtige Ergänzungen bieten A. Geffroy, *Mém. et Mon. publ. etc. Fond. Piot* 1895. X, p. 99 und W. Dilich, *Eigentl. kurze Beschr. u. Abriß der weitberühmten Stadt Constantinopel* 1604. Cassel, sowie besonders zum konstruktiven Aufbau C. Gurliitt, *Ant. Denkmalsäulen in Konstantinopel*. München 1909. Über den neuerdings bloßgelegten Sockel der Marciansäule mit ähnlichem Reliefschmuck vgl. J. Ebersolt, *Rev. archéol.* 1909, II, S. 1ff sowie über zwei Bildwerke aus dem Zirkusleben zuletzt *a. a. O.* 1911, II, S. 76 und O. Wulff, *Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep.* 2. Aufl., III, 1, N. 27.





Abb. 164. Verstorbene und allegorische Gestalten, Sarkophag in Rom (Villa Colonna).

## 6. Die christliche Reliefplastik im byzantinischen Kunstkreise.

In der christlichen Reliefskulptur der Hauptstadt vereinigten sich vollends grundverschiedene Strömungen. Der Ausgleich vollzieht sich langsam, — das einheimische Kunstwollen tritt erst später deutlich hervor. Daß auch in Byzanz, dem jüngsten Kunstzentrum des Ostens, der syrische Einfluß die Entwicklung bestimmt hat, noch stärker als in der Profanplastik (S. 163 ff.), ist nicht zu verkennen. Aber eine ältere Kunstübung hatte dort schon vorher Fuß gefaßt und ist ihm nicht erlegen, ohne daß wesentliche Elemente aus ihr in den neuen Stil eingingen. Die Kreuzung hat vielleicht schon auf dem Boden ihrer Heimat, dem vorderen Kleinasien, und ihrer weiteren, die nördlichen Küstenstädte des Ägäischen Meeres umfassenden Wirkungssphäre stattgefunden. Konstantinopel gehört in ihren Kreis, bevor es selbst zum Mittelpunkt der Stilentwicklung wird. Wo auch der Hauptsitz dieser Bildhauerschule während der römischen Kaiserzeit gewesen sein mag, ihre Arbeiten, durchweg Sarkophage, scheiden sich aufs deutlichste von jener anderen weit verbreiteten Sarkophagklasse (S. 110 ff.), die im Südosten Kleasiens in Wechselwirkung mit der antiochenischen Kunst und teilweise wohl in Antiochia selbst für die Ausfuhr nach dem Abendlande gefertigt wurde.

Obgleich beiden Arten das Säulenmotiv gemein ist, erstrecken sich die Unterschiede sogar auf das Material, das bei der neuen Gattung ein grobkristallinischer Marmor ist, der mehrfach als der prokonnesische erkannt wurde. Nicht allzuweit von seiner Fundstätte, der Marmarainel in der Propontis, wird daher der Ausgangspunkt der Schule zu suchen sein, mögen auch einzelne ihrer schönsten Werke auf dem Seewege bis in die südlichen Landschaften gelangt oder im Innern Kleasiens vollendet sein. Daß die Werkstätte sogar für das Abendland arbeitete, beweisen einige Sarkophage der gleichen Gattung in Italien, aber die Mehrzahl bildet doch eine geschlossene Gruppe kleinasiatischen Fundorts. Die Tätigkeit der Schule steht anfangs noch ganz im Zeichen des heidnisch-antiken Kults. Bisher kennen wir nur eine einzige unzweifelhaft christliche Arbeit: das Konstantinopler Christusrelief im Berliner Museum, das sichtlich als ein Spätwerk noch unmittelbar mit der ganzen Entwicklungsreihe zusammenhängt. Verbunden wird die Gesamtgruppe durch die technische Ausführung des rundzackigen Akanthusblattwerks mittels des laufenden Bohrers (S. 106). Nur einzelnen der ältesten Denkmäler, wie dem Hochzeitssarkophag im Palazzo Riccardi, fehlt dieses Merkmal, ein paar anderen wieder der ebenso bezeichnende kämpferähnliche Aufsatz über den mit jonischen Doppelschnecken ausgestatteten Säulenkapitellen, der als Verkröpfung eines durchlaufenden

schwach gewölbten, mit Eierstab und verblinderter lesbischer Welle verzierten Architravs aufzufassen ist. Denn die Nischenarchitektur stellt auch bei dieser Sarkophagklasse ein architektonisches Ganzes dar und zeigt in der Regel eine rhythmische Gliederung derart, daß in der Mitte und zu beiden Seiten drei tabernakelartige Muschelarkaden stärker hervortreten, dazwischen schmalere Nischen ohne Bekrönung bleiben. An den Schmalseiten fallen die Seitenarkaden fort, gelegentlich aber auch auf einer Langseite die Säulenstellungen, wenn die Gruppierung figurenreicher und dramatischer wird. Grundprinzip des Figureschmuckes bleibt jedoch die Einstellung zueinander in geistiger Beziehung stehender Einzelgestalten in jede Nische.

Unter den kleinasiatischen Fundstücken steht der Zeit wie der künstlerischen Bedeutung nach der majestätische Prunksarg von Sidamara obenan. Sein als Kline gebildeter Deckel trug die Liegefiguren zweier Verstorbenen, ein etruskisches Motiv, das seit der Kaiserzeit allenthalben statt des dachförmigen Sargdeckels Verwendung findet. Die in der hellenistischen Sepulkralkunst beliebten Jagdszenen schmückten eine Schmal- und eine Langseite. Auf der Schauseite ist die sitzende Profilgestalt des Verstorbenen von zwei weiblichen Gottheiten und den Dioskuren mit ihren Rossen, typischen Eckfiguren dieser Sarkophagklasse, umgeben, während auf der anderen Schmalseite eine weibliche und eine männliche Gestalt vor der Hadesstür ein Opfer vollziehen, ein wiederholt vorkommendes Motiv, das den Sarg als „Totenpalast“ kennzeichnet. Am nächsten kommt dem echt griechischen Stil dieses Denkmals ein Sarkophag aus (dem kilikischen) Seleukeia, der auf der Hauptfront dieselbe Komposition, wie der erstere, auf der Rückseite eine andere symbolische Figurenreihe mit junglichem Genius in der Mitte, auf der einen Schmalseite eine Jagdgruppe, auf der anderen aber einen Dreiverein zweier Männer und eines Jünglings trägt, die Schriftrollen

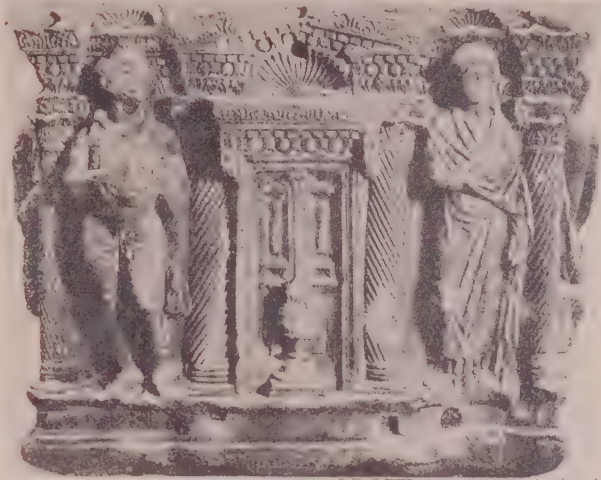


Abb. 165. Hadesstür, Seitenfront desselben Sarkophags  
(nach Muñoz, Mon. d'arte I, 1).



Abb. 166. Christus zwischen Aposteln, Seitenfront eines  
Sarkophags (Berlin).



haltend sich einander lebhaft zuwenden: Verstorbene und vielleicht Mitglieder eines Mysterienkults. Ihre Gruppierung erscheint bereits für die christlichen Lehrfiguren vorbildlich. Das Nackte ist hier noch gut verstanden, die Gewandfiguren hingegen sind zum Teil schon erheblich schwächer durchgebildet.

Von diesen und ähnlichen Denkmälern unterscheidet sich merklich im Stil die dreiteilige Gruppe einer neben dem Stambultor in Nicäa eingemauerten Schmalseite eines gleichartigen Sarkophags, an der ein bärtiger Mann und ein Jüngling, die vollkommen in den Mantel gehüllt, mit schwach gebogenem Spielbein fast in reiner Frontstellung dastehen, sich mit leichter Kopfdrehung einer lebhafter bewegten Frauengestalt zuwenden (Abb. 162). Durch die beruhigte Haltung und ihre schwereren Proportionen sowie die seichtere Faltenbildung der Gewänder nähert sich das nicänische Bruchstück dem Berliner Christusrelief (Abb. 166) als letzte stilistische Vorstufe, während die Beziehung zwischen seiner Komposition und jenem Dreiverein von Mysten oder Philosophen an dem Sarkophag aus Seleukeia noch enger erscheint. Das christliche Denkmal, das sich in Konstantinopel (Psamatia) an der Stätte einer gefeierten Muttergotteskirche (Peribleptos) erhalten hatte und seither ein Eckstein der neuesten Forschung geworden ist, mag von einem der ältesten Kaisersärge herrühren. Der Anblick der Hauptgestalt in ihrer stillen Erhabenheit ruft jedem Beschauer das herrlichste Idealbild eines griechischen Geistesheroen, die lateranensische Sophoklesstatue, ins Gedächtnis. Wie bei dieser kommt nach strenger Rednersitte nur die rechte Hand aus der Verhüllung des Mantels hervor. Hellenisch mutet uns auch trotz seiner bejammernswerten Verstümmelung das Antlitz an, ein breites Oval von beinahe knabenhafter Jugendblüte, von weich herabquellendem Gelock umrahmt. Und in der Tat ist auch diese Gestalt auf einem Sarkophag in der Villa Colonna (Abb. 164), dessen Schmalseite noch die Hadestür aufweist (Abb. 165), in dem langgewandeten Jüngling sogar schon mit der Schriftrolle in zweifellos heidnischer Auffassung gegeben, — nur der Nimbus fehlt. Ein traditioneller antiker Typus wird also durch Hinzufügung



Abb. 167. Guter Hirte zwischen Ekklesia und dem Pädagogen, Sarkophag (Salona).

dieses Symbols (S. 3) zum Christusbilde erhoben. Er entspricht der Vorstellung, die sich der kleinasiatische Hellenismus vom Heiland machte, und in den Grundzügen auch dem jugendlichen Christusideal (S. 110 u. 122) der christlichen Sarkophage in Rom und Gallien. Es ist „der Schöne“ der gnostischen Apostelakten. Die beiden Jünger sind gleichfalls bartlos gebildet, der rechtsstehende jedoch mit fettem, den älteren Mann kennzeichnendem rasiertem Kinn. Allein die Individualisierung der Köpfe findet schon in der gleichmäßigen Behandlung des schlicht anliegenden Haares ihre Grenze. Sie halten nicht mehr Schriftrollen, sondern Bücher oder Diptychen. Die Kopfwendungen und die Stellung offenbaren dem nicänischen Fragment gegenüber eine weitere Abschwächung der rhythmischen Standweise, des natürlichen Kontraposts der antiken Plastik. Die Gestaltenbildung ist unteretzter und großköpfiger geworden, auch einfacher im Umriß, so daß die Figur von den Senkrechten der Architektur dichter umschlossen wird und als gesammelte Erscheinung aus dem schattigen Raumgrund herausschaut. Sie wirkt als Masse, obgleich sie flacher zusammengepreßt, gleichsam verdichtet ist. Der Scheu vor stärkeren Ausladungen entspringen Mängel wie die übertriebene Verkürzung der Arme,

am auffälligsten bei der herabhängenden Linken Christi, und die nur oberflächlich eingeschnittene Faltenbildung. Mit einem Wort: das Hochrelief verfällt jener ausgesprochen optischen Auffassung, aus der wir am Sockel des Obeliskens in Konstantinopel einen neuen Reliefstil entstehen sahen (S. 167). Das spricht gegen eine sehr viel frühere Entstehung des Christusreliefs. Und auch der Kreuznimbus, der hier zum erstenmal in der Plastik belegt ist, kündigt mindestens die Nähe des 5. Jahrhunderts an. Endlich läßt die Dekoration einen gewissen Abstand von den älteren Arbeiten der Schule erkennen. Der Bohrer ist nur noch an der Schräge des Giebels und der Akroterien laufend geführt, an den Kapitellen hingegen sind die Blattzacken in einer neuen bedeutsamen Weise durch unverbunden aneinander gereichte Bohrlöcher herausgeholt.

Das Eindringen christlicher Typen in die Sarkophagplastik des nordwestlichen Kleinasien läßt sich anscheinend schon an einem älteren Denkmal verwandter Richtung beobachten. Der merkwürdige christliche Sarkophag des Coemeteriums von Monastirine (Abb. 167) in Dalmatien (S. 29) verrät jedenfalls keinerlei nähere Beziehungen zu irgendeiner anderen Gruppe. Nach der Beschaffenheit seines Materials, blaugedärrtem Marmor, dürfte daher seine Zuweisung an die prokonnesische Schule gerechtfertigt sein, zumal wenn der Deckel mit Recht als ursprünglich zugehörig gilt. Zeigt er doch dieselbe Verquickung der architektonischen Grundform mit dem Klintypus des letzteren wie der Prunksarg von Sidamara, nur sind die gelagerten Figuren bloß im Rohen zugehauen, so daß eine stilkritische Entscheidung unmöglich ist. Ander-



Abb. 168. Verkündigungengel, Relieftafel (Ottomanisches Museum).





Abb. 169. Taufe Christi und Hirtenszene, Bruchstücke einer Weinlaubsäule (Ottomanisches Museum).

seits ergibt sich die Vorstellung eines einheitlichen Baues hier noch ähnlich wie beim Florentiner Hochzeitssarkophag (S. 170) aus den Einzelmotiven. Denn zwischen die wuchtigen Ecksäulen sind, die schmucklose Rückseite ausgenommen, kleinere tabernakelartige Nischen ohne durchgehenden Zusammenhang eingefügt. Und zwar ist es auf der einen Schmalseite noch die für die prokonnesische Sarkophagklasse typische Hadestür, auf der anderen eine Giebelnische, unter der ein Genius mit der gesenkten Fackel steht. Die Oranten neben jener nunmehr wohl als Paradiesespforte aufzufassenden Tür sind Idealbilder seliger Verstorbenen. Die beiden Hauptfiguren der Vorderwand aber sind zweifellos rein symbolisch zu deuten. Der Mann in der Tracht und Haltung des Rhetors mit der Capsa zu Füßen, den Erwachsene und Kinder, darunter einige mit Schriftrollen in Händen, umdrängen, kann nicht ein sterblicher Lehrer, sondern nur der göttliche „Pädagoge“ Christus sein. In der Frauengestalt wird man die Personifikation einer geistigen Macht, vermutlich der Kirche, erblicken müssen, deren Wirken das Bild der nährenden Mutter verkörpern konnte. Es ist die gleiche Gegenüberstellung dieser beiden Sinnbilder, wie in einer wohlbekannten Kata-

kombenfreske des späteren 3. Jahrhunderts (Abb. 63). Diese altertümliche Symbolik, deren richtige Erklärung das Hauptbild des Guten Hirten in der Mitte verbürgt (S. 102), und für deren Verbreitung im griechisch-kleinasiatischen Gebiet der Sarg von Salona Zeugnis ablegt, weist auf frühe Entstehung desselben zurück, was der derbe, aber noch rein antike Stil —, das einzige christliche Dekorationsmotiv bilden girlandenträgende Pfauen, — bestätigt. Keinesfalls später, als der Anbau der Basilika, in dem er sich befand, (um 310) wird der Sarkophag fertiggestellt sein, ja vielleicht weit früher.

Die syrische Kunstströmung hatte Byzanz schon im konstantinischen Zeitalter erreicht. Der aus ihrer erwachsenen Reliefplastik der Staatsdenkmäler (S. 161 ff) entlehnten die christlichen Bildhauer Konstantinopels z. B. den Typus der Siegesgöttin, um ihn wie anderwärts (S. 136) im Sinne des Engels zu verwenden. So erscheint die überlebensgroße Gestalt Gabriels (Abb. 168) aus einer Verkündigungsgruppe, die noch im 17. Jahrhundert ein Tor am Goldenen Horn schmückte, in Haartracht und Gewandung den Viktorien des Galeriusbogens in Saloniki und mancher Elfenbeinschnitzereien nicht unähnlich und noch von antikem Stilgefühl für Rhythmus der Bewegung und Linie beherrscht, wenn sich auch in der Kürze des Armes, in dem sie sogar den Palmzweig bewahrt und in der

starren Bildung des Flügels bekannte Eigenheiten der oströmischen Reliefplastik vertragen (S. 157 u. 160). Im Gegensatz zu diesem schönen Überbleibsel ist die gewöhnliche syrische Steinmetzarbeit durch ein Bruchstück eines Abrahamopfers (in Berlin) vertreten, von dem die kniende Gestalt Isaaks in gleicher, obschon verrenkter Haltung, wie öfters die gefesselten Barbaren der Triumphalplastik, und in vollständiger Verhüllung (s. unten), von Abraham nur die auf seinem Haupte ruhende Hand sich erhalten hat. Das Relief ist in gleichmäßiger Erhebung wie mit dem Messer aus weichem grauen Kalkstein herausgeschnitten. Wie diese Technik alsbald im prokonnesischen Kunstkreise auf den Marmor übergreift, bezeugt schon der Ambon von Saloniki (S. 136), der sich mit der Akanthusbehandlung am Christusrelief von Psamatia (S. 173) berührt.



Abb. 170. Beschuldigung Benjamins, Relieftafel (in Berlin).

Doch treffen wir in Konstantinopel selbst auch ungleich bessere Arbeiten aus dem 5. Jahrhundert an, die sich geradezu der syrisch-palästinensischen Kleinplastik zuzählen lassen, so z. B. ein paar Säulentrommeln (Abb. 169), die wie auf den Säulensarkophagen mit tief unterschrittenem Weinlaub umspinnen sind (S. 115). Die freie Bewegung der Ranke mit ihren knorrigen Biegungen und die natürliche Blattbildung ist mit liebevoller Beobachtung wiedergegeben. Auf ihrem Geäst aber und in den Lücken des Laubes sind ganz im Geschmack der syrischen Kunst kleine Gruppen oder ganze Szenen mit Andeutung der landschaftlichen Umgebung eingefügt. Die figurenreichste Darstellung ist der Taufe Christi in einer sehr entwickelten Komposition gewidmet, in die bereits zwei die Gewänder des jugendlichen Christus haltende Engel und der Flußgott Jordan aus einem palästinensischen Bildtypus (s. Kap. V) Aufnahme gefunden haben. Daneben ruht ein Schläfer, wohl Jonas. Auffällig tritt die Verwandtschaft mit den Ciboriumssäulen von San Marco im Figurentypus hervor, besonders an der zweiten Trommel (Abb. 169). Ein Hirt z. B., der sich, den Hund an der Leine haltend, auf seinen Stab stützt, steht hier ganz ähnlich da wie dort die den Lazarus enthüllenden Diener. Der rennende Buckelochse entstammt der syrischen Kunst. Den Frauengestalten der venezianer Reliefsäulen kommen in Tracht, Gewandstil, Proportionen und Bewegung die Figuren einer genrehaften Gruppe sehr nahe, welche nicht ohne Humor den Streit zweier Weiber schildert. Die Beiden fahren aufeinander los wie die Tiere, Hund und Hahn, die sie im Arme tragen. Durchweg ist das organische Verständnis der Gestalt mit denselben Mängeln behaftet wie an dem besagten Denkmal, dafür der Gesamteindruck immer mit demselben sicheren Blick erfaßt, die Neigung zu frontaler Kompositionsweise aber schon stärker ausgeprägt. Die weite Verbreitung der Weinlaubsäulen in der christlichen Kunst bezeugen ähnliche, aber einfachere Bruchstücke, die in Nordafrika, in Gallien und in Bosnien zutage kamen. Das reichste (in Arles) stellt einen Putto mit Traubenkorb und naschenden Vögeln dar, Motive von typischer Geltung (S. 105/6). Auch Rom besaß in San Clemente und in der Petersbasilika als Geschenk Konstantins d. Gr. solche Säulen.

Einzelne stilverwandte Denkmäler bestätigen, daß der Darstellungskreis der altbyzantinischen Reliefplastik eine Erweiterung erfuhr, indem aus der syrischen Malerei und Kleinkunst neue Stoffe aufgenommen wurden. Auf einem unlängst in Konstantinopel gefundenen Fragment (Abb. 170) scheint in lockerer Figurenkomposition die fälschliche Beschuldigung Benjamins durch (den fehlenden) Joseph (1. Moses, XLIV, 12), dargestellt zu sein, die auch in der Elfenbeinschnitzerei, wenngleich in anderer Ausgestaltung, belegt ist. Naivität und Lebendigkeit ist der vereinfachten Darstellung nicht abzusprechen, die Figurentypen aber sind schon in die schwerfälligeren Verhältnisse des altbyzantinischen Stils übertragen. Eine gewisse Flauheit der Körperformen läßt darin eine Arbeit des späteren 5. Jahrhunderts erkennen. Derselben Kunstrichtung gehören anscheinend mehrere weit im Westen verstreute Bildwerke an. Zwei schöne Relieftafeln in





Abb. 171. Hirtenverkündigung und Huldigung der Magier, Relieftafeln (in Karthago)  
(nach Doublet, Musée Lavignerie de Carthage, 1890, Taf. 1).

Karthago (Abb. 171), die in leider recht mangelhafter Erhaltung die Hirtenverkündigung und die Huldigung der Magier schildern, sind mit einem aus schräggelegten Akanthusblattspitzen gebildeten Wulst von typisch byzantinischem Schnitt umrahmt. Und doch kann nur ein Syrer in der ersten Szene die zufahrende Bewegung des Engels und die heftigen Gebärden der Überraschten mit solcher Unmittelbarkeit erschaut haben, wie auch die Doppelhandlung und vollends der Engel als Vermittler bei der Magieranbetung palästinensischer Ikonographie (S. 135) entstammt. Eine wiederum sehr lebhaft bewegte Gestalt auf der verstümmelten Unterhälfte ist wahrscheinlich als Magier beim Erblicken des Sternes zu deuten, während die andere Tafel hier kaum noch einen Überrest bewahrt. Ein kleines Verkündigungsrelief mit sitzender Maria von ähnlichem Stil des frühen 5. Jahrhunderts, zumal in der etwas verworrenen Faltengebung hat sich in Ravenna (S. Apollinare in Classe) erhalten. Syrische Holzschnitzerei fand auch an Marmortüren in Byzanz Nachahmung.

Die Zuwanderung von Bildhauern aus den orientalischen Provinzen nach Byzanz wurde von den Kaisern begünstigt, seit Konstantin der Große allen Künstlern Steuererlaß gewährt hatte. Auch manches christliche Kunstwerk wird aus Antiochia wie aus Alexandria nach dem Bosphorus entführt worden sein. So steht die Plastik Konstantinopels von Anfang an im Zeichen der Stilmischung. Denn wie hoch auch der syrische Einfluß zu bemessen ist, es geht doch neben ihm jene ältere kleinasiatisch-griechische Richtung her, und die Folgewirkungen dieser Kreuzung sind in den christlichen Bildwerken ebensowenig zu verkennen wie in der profanen Staatskunst (S. 163 ff.). Im Laufe des 5. Jahrhunderts findet ein Ausgleich statt, wobei ein selbständigeres lokales Kunstwollen durchschlägt und die ihm gebotenen Anregungen weiterentwickelt. Von dem Denkmälerbestande, an dem sich diese eigenartige Entwicklung verfolgen läßt, hat uns freilich Konstantinopel nur einen verschwindend kleinen Bruchteil bewahrt, — glücklicherweise aber gerade genug, um die Zugehörigkeit einer weit zahlreicheren geschlossenen Denkmälerklasse zu beweisen: der ravenatischen Sarkophage, deren Material überdies in der großen Mehrzahl, wenn nicht ausnahmslos, prokonnesischer Stein ist.

Deutlich scheiden sich unter ihnen zwei verschiedene Stilrichtungen, und zwar am schärfsten in einzelnen Stücken frühester Entstehung. Mit den stilistischen Unterschieden fallen ikonographische und solche der tektonischen Form zusammen. Dadurch erhalten wir Hinweise auf das Ursprungsland beider Stammtypen.

Unverkennbar kleinasiatischen Charakter trägt vor allem der Sarkophag des Bischofs Liberius II. oder III. († 351 bzw. 378), an dessen Hauptseite anscheinend die Übergabe der (fehlenden) Schlüssel (oder einer Schriftrolle?) an Petrus dargestellt ist. Das jugendliche Christusideal von breitovalem Umriß mit dem malerischen Gewirr der in den Nacken herabhängenden Locken läßt daran keinen Zweifel, aber

der Sargtypus weicht von dem des Berliner Christusreliefs (Abb. 166) nicht unwesentlich ab. Es ist ein in lauter Rundnischen gegliederter Säulensarkophag. In den Arkaden stehen fast vollrunde Figuren von gutem Kontrapost und schönem Faltenwurf. Die kurzen Spiralsäulen kommen mit ihren korinthischen Kapitellen denen des Sarkophags von Salona (Abb. 167) nahe, das dorische Kyma schmückt wie dort das Gesims. Ebenso auch an einem ihm sehr ähnlichen, aber etwas gröberen ravennatischen Sarge, der noch den dachförmigen Deckel bewahrt und auf seiner Schauseite die gleiche, figürliche Komposition trägt, wie der Sarkophag des Liberius auf der Rückseite (Abb. 172). Sie stellt die Gesetzesübergabe dar, aber nicht an Petrus, sondern an Paulus. Darin spricht sich ein Protest gegen die Auffassung der älteren antiochenischen oder süd-kleinasiatischen Säulensarkophage (S. 114) aus. Eine im Missionsgebiet des Paulus, im westlichen Kleinasien, liegende Kunststätte muß der Szene diese entgegengesetzte Wendung gegeben haben. Die letztere erhält sich auch an jüngeren ravennatischen Särgen, von denen freilich keiner mehr als stilreiner Vertreter des kleinasiatischen Typus gelten kann, wenngleich derjenige des Pietro Peccatore (S. Maria in Porto) in der Figurenbildung noch dieser Richtung näher steht (Taf. XIII, 2). Andererseits ist schon am Sarkophag des Liberius sozusagen die Gleichberechtigung der Apostelfürsten durch die Doppelhandlung ausgesprochen. Der Nischenbau als Schauplatz bedeutet hier augenscheinlich die „Himmelshalle“.

Den zweiten Stammtypus der ravennatischen Sarkophage vertritt am reinsten ein kaum viel jüngeres Denkmal von echt palästinensischem Stilcharakter, der schwer beschädigte Familiensarg der Pignatta (Abb. 173). Auf seiner Schauseite thront der jugendliche Christus von palästinensischem Typus mit langem gescheiteltem Haar (S. 138), die Füße auf den Löwen und Basiliken setzend, — ein koptisches Bildmotiv (S. 145) —, die Rechte lehrend erhoben, zwischen zwei unbärtigen Aposteln. Dattelpalmen, von denen die Früchte schwer herabhängen, versinnlichen das Paradies als Schauplatz der Handlung, wie schon auf jüdischen Särgen und im Portalschmuck einer palästinensischen Synagoge (in Tell-Hum). An den Schmalseiten erblicken wir die Verkündigung mit der spinnenden Maria (Abb. 174) und die Heimsuchung in typisch syrischer Auffassung, auf der Rückseite zwei vom Lebenswasser trinkende Hirschkalber. Auf glatter Grundfläche sind die Figuren in reinem, wenngleich kräftigem Flachrelief weit verteilt, eine Anordnung, die sichtlich ihre plastische Erscheinung im Raume veranschaulichen soll. Die richtig proportionierte, aber reichlich derbe Gestaltenbildung, die harten, bis zur Rechtwinklichkeit eckigen Bewegungen, die wenigen großen, des Wohllauts entbehrenden Faltenmotive der schweren Gewänder, alles das steht im vollsten Gegensatz zum Stil des Liberiusarges, berührt sich hingegen mit verschiedenen Denkmälern syrischer Richtung (Abb. 121—125 u. 169). Die tektonischen Glieder bestehen aus kanellierten Pilastern und einfach profiliertem Architrav



Abb. 172. Übergabe des Gesetzes (bezw. der Schriftrolle) an Paulus, Sarkophag in Ravenna (S. Francesco).

O. Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst.





Abb. 173. Christus über dem Löwen u. Basiliken, Hauptseite des Sarkophags der Pignatta (Ravenna).

und Sockel, der Deckel ist rund gewölbt und mit schematischen Eckakroterien versehen. Die Wölbung und die Lünetten schmücken mächtige Kreuze. Solche Formen gewinnen in der Folge zugleich mit dem Schuppenornament (Taf. XIII, 1) an den ravennatischen Sarkophagen die Vorherrschaft (Abb. 175 u. Taf. XIII, 3). Dem vorigen erscheint der im 5. Jahrhundert gearbeitete, im 7. wieder benutzte Sarg des Exarchen Isaak (aus S. Vitale) und ein zweiter (in S. Giovanni) mit der Komposition der Magieranbetung (Abb. 175) verwandt. Durch die Übereinstimmung in den Darstellungen der Nebenseiten reiht sich ihnen ein großer Sarkophag im Museum von Ravenna an, der jedoch bereits deutlichere Merkmale des beginnenden Stilausgleichs zeigt (Abb. 176). In der Erweckung des Lazarus (Abb. 177) — bemerkenswert ist darin auch die verschobene Perspektive des Grabhauses — erblicken wir einen kurzhaarigen Christustypus mit dem Kreuzmonogramm im Nimbus, wie es dem echt palästinensischen der Gesetzesübergabe auf der Schauseite eigen ist. Und so empfängt hier Petrus das aufgerollte Schriftblatt, — Paulus steht staunend dabei. Die Gewänder bewahren den schweren Stoffcharakter, obwohl an ihnen und am orientalischen Kostüm Daniels auf der anderen Schmalseite ein Streben nach gefälligerer Wirkung nicht zu verkennen ist. Am meisten befremdet die Unbeständigkeit des Meisters in den Proportionen. Es ist kaum Zufall, daß er die offenbar frei hinzugefügten Nebenfiguren in so gedrungenem Körperbau gebildet hat.



Abb. 174. Verkündigung, Schmalseite desselben Sarges (Ravenna).

In der wachsenden Vorliebe für untersetzte Gestalten von derber Gliederbildung, die breit und gleichmäßig auf beiden Füßen dastehen und sich mit gewichtiger Gebärde dem Beschauer zuwenden, kommt der allgemeine Zug der Entwicklung immer stärker zum Durchbruch. Gleichzeitig glätten sich die Gewänder, die vereinfachten Faltenzüge folgen der natürlichen Schwerkraft, so weit sie nicht unter der unmittelbaren Rückwirkung der Bewegung stehen. Die Sarkophage des Exuperantius, des Rinaldus (Taf. XIII, 2), des Barbatianus im Dom von Ravenna u. a. m. belegen die stetig fortschreitende Stilwandlung. Wenn auch das repräsentative Element schon durch syrische Vorbilder dieser Kunst zugeführt sein mag, so fehlt es ihr doch keineswegs an selbständiger Auffassung. Mit bewußter Absicht strebt sie einer ausdrucksvollen Häßlichkeit in der



Abb. 175. Huldigung der Magier, Front des Sarkophags des Exarchen Isaak (aus S. Vitale in Ravenna).

Wiedergabe der wirklichen Erscheinung zu, ohne die organische Durchbildung der Gestalt und Bewegung zu vernachlässigen. Die Figuren sind von einheitlichen Proportionen, selbst die übertriebene Vergrößerung der Hände und die Kürze der Arme kehrt regelmäßig wieder. Eine so gleichartige Entwicklung muß sich im wesentlichen an einem Orte abgespielt haben. Sicher sind zugleich mit prokonnesischen Marmorblöcken auch prokonnesische Steinmetzen nach Ravenna gelangt — der überlieferte Name eines Daniel wird einem Syrer gehören —, aber ebenso wahrscheinlich bleibt es, daß die Sarkophage oft schon in fertiger Gestalt nach der halbbyzantinischen Residenz des Westreichs verschifft wurden, wie die Säulenkapitelle der ravennatischen Kirchen. Und in der Tat hat sich derselbe Stil von Byzanz aus nicht nur nach Ravenna, sondern auch ostwärts in Kleinasien verbreitet.



Abb. 176. Übergabe des Gesetzes an Petrus, Sarkophagfront (Ravenna).





Abb. 177. Erweckung des Lazarus, Schmalseite desselben Sarges (Ravenna).

nahme wirkt die demütige Annäherung des Kranken. An Kraft eindrucksvoller Charakteristik aber wird dieses Bildwerk noch übertroffen von der in Hochrelief ausgeführten Halbfigur eines Evangelisten im Ottomanischen Museum (Abb. 1). Sie beseitigt den letzten Zweifel an der Herrschaft eines solchen Realismus auf byzantinischem Boden. Meisterhaft ist hier in der physischen Individualität die geistige Persönlichkeit verkörpert. Nur diese gilt noch, um ihretwillen hat die altbyzantinische Kunst den ästhetischen Wert des Häßlichen in sein Recht eingesetzt. Die breit-schultrige, kurzhalsige Gestalt mit den klobigen, fast gelenklosen Händen, die das Evangelium umklammern, und dem kleinen, von dichtem Haarwuchs und kurzem Vollbart umschlossenen Kopf spricht die Wucht der Persönlichkeit aus, deren innere Erleuchtung der himmelsuchende Blick widerstrahlt. Die hohe künstlerische Leistung darf hier nicht über der mangelnden feineren Durchbildung der Form verkannt werden. Das Denkmal hatte offenbar eine dekorative Bestimmung als Bogen- und Rundnischenfüllung. Zum Schmuck von Baugliedern macht die altbyzantinische Plastik noch öfter Gebrauch von hochreliefmäßiger Behandlung des Marmors. Davon zeugen nicht nur ein paar verstümmelte Seitenstücke der vorerwähnten, sondern auch eine weniger schadhafte Reliefbüste eines die Schriftrolle entfaltenden bärtigen Propheten mit der für Daniel typischen Kopfbedeckung (Ottomanisches Museum). Vollrunder Formengebung

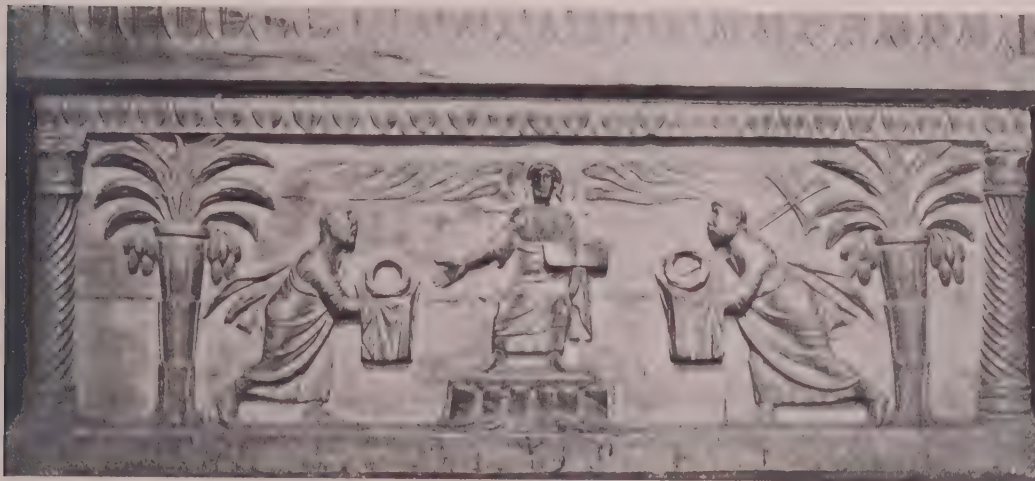
An der kleinasiatischen Nordküste ist unweit von Sinope in der Gegend des alten Amaseia ein aus prokonnesischem Stein gearbeitetes Relief (Abb. 178), leider unvollständig, erhalten geblieben, das sich in jeder Hinsicht den jüngeren ravenatischen Sarkophagen zur Seite stellt, in der Reliefbildung wie in der isolierenden Komposition, im Figurentypus wie in der schwerfälligen, aber richtig beobachteten Bewegung und in der schlichten, nur den natürlichen Zug des Gewandes berücksichtigenden Faltengebung. Es stellt wahrscheinlich ein Heilungswunder Christi dar, dem Petrus, durch das Stabkreuz und den Kopf-typus erkennbar, als staunender Zeuge beiwohnt. Ebenso lebendig wie seine Teil-



Abb. 178. Petrus als Zeuge eines Wunders, Relief aus Ajatzam (in Berlin).



1.



2.



3.

1. Übergabe der Schriftrolle an Paulus, Sarkophag des Pietro Peccatore S. Maria in Porto)
2. Huldigung der Apostelfürsten im Paradiese, Sarkophag des S. Rinaldo (Kathedrale)
3. Übergabe der Schriftrolle an Paulus, Sarkophag (S. Apollinare in Classe).





nähert sich gar das Brustbild der betenden Gottesmutter von einem Kämpfer der vorjustinianischen Basilika in Chalkis (Kap. IV), während das entsprechende Bruchstück einer Darstellung Marias in ganzer Gestalt wohl schon aus dem 6. Jahrhundert von etwas derbem Stil kleinasiatischer Herkunft und syrischer Stilfärbung (in Berlin) nur in kräftigem Halbrelief gehalten ist. Lassen solche Bildwerke schon die Ausstrahlung der reifen hauptstädtischen Kunst in die Provinzen erkennen, so verdanken mehrere andere, die wieder eine augenfällige Verwandtschaft mit den ravennatischen Sarkophagen zeigen, ihre Entstehung ohne Zweifel den Werkstätten am Bosphorus selbst. Mit dem Danieltypus zweier oben angeführter ravennatischer Särge berühren sich unverkennbar die Gestalten der drei Jünglinge im Feuerofen eines leider sehr schadhafte Reliefs im Ottomanischen Museum. Die Markuskirche in Venedig aber bewahrt als mittelalterliche Beutestücke aus Byzanz eine zum Altarvorsatz zugericthete Sarkophagfront, auf der die Gesetzesübergabe an Paulus dargestellt ist, mit häßlichen Charakterköpfen der Apostel (und überarbeitetem Christi) auf schlank gebildeten, noch ziemlich antik stilisierten Gewandfiguren, sowie (in der Vorhalle) den Sarg des Dogen Morosini, auf dem der jugendliche Christus in ihrer Mitte und darunter realistische bärtige Gestalten in bischöflicher Tracht, umgeben von weiblichen Heiligen (oder Personifikationen) in Orantenstellung, ihre Wiedergabe in verkümmelter kleinfiguriger Bildung mit großen Köpfen gefunden haben.

Wie ein Mittelglied in der Stilentwicklung zwischen dem Berliner Petrusrelief und diesem Sarkophag, die das Ornament der Traubenranke miteinander teilen, erscheint ein ravennatischer Sarg in S. Apollinare in Classe, dem die gleichartige Umbildung des palästinensischen Christustypus und die Doppelhandlung der Übergabe der Schriftrolle und der Schlüssel



Abb. 179. Christus- und Apostellämmer auf dem Paradiesesberge, sog. Sarkophag Valentinians III. (Ravenna).





Abb. 180. Pfauenpaar im Weinstock, Sarkophag des Erzbischofs Theodorus (S. Apollinare in Classe).

an die Apostelfürsten zugleich ikonographische Bedeutung verleiht (Taf. XIII, 3). Auch an ihm sind die großköpfigen Gestalten schon fast verkrüppelt. Mag er vielleicht erst dem späteren 5. Jahrhundert entstammen, so hatte dieser Stil doch um Mitte desselben bereits seine volle Reife erreicht. Einen zeitlichen Anhaltspunkt bieten die vermeintlichen Särge der Galla Placidia des Honorius und des Valentinian im sog. Mausoleum der erstgenannten, deren Aufstellung der Vollendung des Baues (Kap. IV) bald gefolgt sein muß. Bei gegenständlicher Übereinstimmung des Reliefschmucks nehmen wir auch an ihnen einen Fortschritt der Stilentwicklung wahr, deren Einheitlichkeit daraus erhellt, daß die Tierfigur der gleichen Stilisierung wie die Menschengestalt unterworfen wird. Die drei Lämmer im Paradiese am Sarge Valentinians (Abb. 179) verhalten sich mit ihrer kurzgebauten und großköpfigen Statur zum ungleich naturwahrer gebildeten Christuslamm unter dem Kreuze auf dem Honoriussarkophag ganz so wie die ausgereiften Typen der Apostel zu ihren wohlgebildeten Vorgängern. Daß auch diese rein symbolischen Kompositionen so gut wie die Palmen einen syrischen Einschlag in den Motivenschatz der ravnatischen Sarkophag darstellen, ergibt sich aus ihrer Vorgeschichte (S. 119). Dazu kommen, besonders an den Schmalseiten, Gruppen von Tauben, die aus einer Vase trinken, Pfauen im Gezweig des Weinstocks (Abb. 180), der aus ihr emporwächst und gelegentlich die ganze Fläche überrankt. Den byzantinischen Geschmack offenbart hier die scharfkantige, dem Akanthusschnitt verwandte Bildung, die das Weinblatt annimmt, z. B. an einem Sarkophag in S. Apollinare in Classe, der im 7. Jahrhundert für den Erzbischof Theodorus in neuen Gebrauch genommen wurde. In der Tierdarstellung bewahren diese und einzelne ihnen verwandte Denkmäler noch eine lebendige Naturauffassung, so z. B. in einem trinkenden Hirsch und in Pfauen auf zwei schönen Zierplatten des Berliner Museums und in S. Apollinare Nuovo. Andererseits leben die Kompositionstypen der Vogel- und Lämmersymbolik in der lokalen ravnatischen Kunstübung am längsten fort, doch sieht man ihren rohen Erzeugnissen (in S. Apollinare in Classe u. a. m.) auf den ersten Blick die späte Entstehung an.

In der durchmessenen Entwicklung spricht sich der Geist des 5. Jahrhunderts aus, einer Übergangszeit zu neuen Lebensformen, in der die Feindschaft des Christentums gegen alles Heidnisch-Antike immer mächtiger um sich greift. Aber das Gefallen am Häßlichen liegt auch —, wie die Folgezeit lehrt, — tief im Geschmack des byzantinischen Griechentums begründet. Und wie dieses sich im Völkergemisch des neuen Roms als das bindende Element behauptet, so gleicht auch seine Anschauungsweise die verschiedenen Stilrichtungen aus. So fremd sie dem hellenischen Kunstgeist erscheint, fehlt es ihr dennoch nicht an tieferer Wesensgemeinschaft mit ihm. Der sichere Blick für die Artikulation der Gestalt verliert sich selbst bei den häßlichsten Proportionen so wenig wie die stilisierende Formauffassung, die nunmehr

auch das Plumpe und Triviale regelt und zu typischer Bedeutung erhebt. Das unterscheidet den altbyzantinischen Realismus von dem ungleich frischeren, aber an formaler Gestaltungskraft armen syrischen Naturalismus. Es fällt nicht schwer, in der byzantinischen Stilbildung des 5. Jahrhunderts die folgerichtige Fortsetzung der Bestrebungen zu erkennen, die bereits in der Profanplastik des 4. zutage treten. Schon dort war das Ziel dasselbe, ein Bild der Wirklichkeit in gekläarter, aber keineswegs veredelter Erscheinung zu geben (S. 168). Und die gleiche, entschieden optische Reliefauffassung wirkt sichtlich auch in den ravennatischen Denkmälern fort und führt zu der stetig fortschreitenden Verflachung der Figuren, ja selbst der Architektur und Geräte. Die Zusammenfassung der Figur in einfachem Umriß, ihre nur durch spärliche Detailformen malerisch belebte Massenwirkung soll in starkem Kontrast zur Grundfläche die Vorstellung der Körperlichkeit anregen. Wenn das 4. Jahrhundert dem gesteigerten Raumgefühl noch durch Herauslösung der Figur in einer Nische Ausdruck zu geben sucht, so glaubt das 5. dies durch optische Anschauungsmittel ebenso sicher zu erreichen. Gelegentlich —, am Sarkophag des Rinaldus (Taf. XIII, 2), — wird der freie Raum, den wir in der glatten Fläche zu erkennen haben, durch Wolkengebilde deutlicher versinnlicht. Das Relief strebt so die Wirkungen der gleichzeitigen Malerei an.

Die Vermutung, daß es darin durch Farbe unterstützt wurde, drängt sich uns bei der Betrachtung der merkwürdigen Stuckreliefs auf, die im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna als Bestandteil der um Mitte des 5. Jahrhunderts durch den Erzbischof Neon gestifteten Wandverkleidung aus farbigem Marmor und Mosaik bis auf den heutigen Tag erhalten blieben (Kap. IV). Mosaikmalerei und polychromes Relief wirkten hier offenbar harmonisch zusammen. Auch wurde die Illusion ursprünglich durch eine (infolge der Restauration zerstörte) perspektivische Konstruktion der Arkadenarchitektur verstärkt. Die 16 Reliefgestalten von Aposteln und Evangelisten in den Tabernakeln sind ganz nach dem Stilprinzip der jüngeren ravennatischen Särge und der Sockelreliefs des Obeliskens (S. 167) als flache Silhouetten auf den Marmorgrund aufgetragen. Nur durch die kräftigere Ausrundung der Köpfe, der in Verkürzung gesehenen Füße, Hände, Schriftrollen, Gewandfalten oder flatternden Zipfel erwecken sie plastische Vorstellung. Und doch wagten die Künstler, Figuren in unruhiger, gleichsam im Feuer der Rede bewegter Stellung wiederzugeben. In den kleineren dekorativen Giebelgruppen der Arkaden erblicken wir außer den vorherrschenden symbolischen Tierfiguren auch Szenen wie Christus als Bezwinger des Löwen und Basilisken, Daniel in der Löwengrube, Jonas zwischen Seedrachen, ja selbst die Übergabe der Gesetzesrolle an Paulus. Von dieser Art Flachrelief aber ist kein weiter Schritt mehr zum sogenannten opus sectile, dem aus verschiedenfarbigen größeren Stücken zusammengesetzten Marmormosaik, haben doch die Figuren manchmal darin ebenfalls ein schwaches Relief, so z. B. das von einem Reliquienaltar herrührende Lamm in Mailand (S. Ambrogio).

Im Anfang des 6. Jahrhundert etwa nimmt die zeichnerische Reliefauffassung, die sich im 5. mehr und mehr durchgesetzt hatte, unter dem Einfluß einer klassizistischen Geschmacksrichtung, deren Aufkommen wir in den Elfenbeindiptychen (s. unten) beobachten können, wieder eine reichere lineare Stilisierung auf. Als einziges, bisher verkanntes Überbleibsel dieses Stils ist ein zeptertragender Engel von halber Lebensgröße in Venedig (S. Marco) anzusehen (Abb. 181), in dessen gedrungener Gestalt, breitovalem Antlitz, zierlich

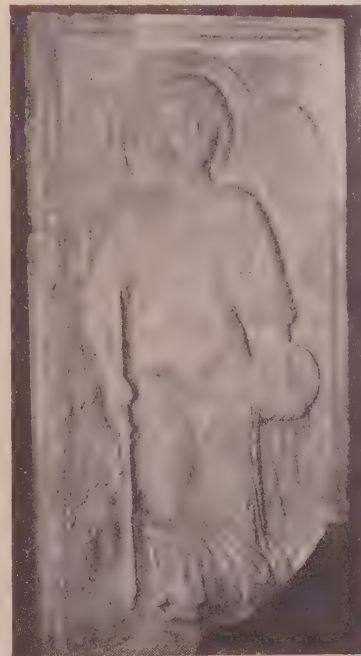


Abb. 181. Zeptertragender Engel, Reliefplatte (in Venedig) (nach Ongania, La Bas. di S. M. Dett.).



stilisiertem Lockenhaar und Gefieder, sowie in der stofflichen Gewandbehandlung deutliche Anklänge an eine berühmte Elfenbeintafel (Abb. 197) zu spüren sind, — zugleich jedoch auch an weit ältere Vorbilder (Abb. 168) der Marmorplastik. Der Abstand der dazwischenliegenden Entwicklung aber tritt in der grundverschiedenen Reliefauffassung zutage, welche die reiche Abstufung des antiken Flachreliefs zugunsten einer viel gleichmäßigeren Schichtung aufgegeben hat.

Daß sich die Reliefplastik der Folgezeit in gleicher Richtung fortentwickelt, läßt sich an drei erst 1909 in der Studiosbasilika gefundenen Kalksteinreliefs der Majestas, des Einzugs in Jerusalem und einer Lehrszene beobachten. Erreicht ist die volle Abflachung des Gesamtbildes in zwei wohl schon dem 7. Jahrhundert entstammenden Bildwerken, die ein in lebhaftem Gespräch begriffenes Apostel- oder Heiligenpaar (Ottomanisches Museum) und die Berufung des Moses auf einem inschriftlich bezeichneten Grabstein des Arztes Johannes (in Berlin) darstellen. Die starke Überschneidung der beiden Gestalten, in denen wir hier, wie auf der Sabinatür (S. 139), Moses zuerst vor der Stimme Gottes zurückweichend und dann den Befehl entgegennehmend erkennen, weist geradezu auf die Übertragung einer malerischen Vorlage, wie sie z. B. ein gedruckter koptischer Stoff darbietet, ins Relief hin. Ein gewisse Schärfe der Umrisse und Gewandfalten soll hier nur noch durch Schattenkonturen die Vorstellung greifbarer Form erzeugen. Das Ottomanische Museum bewahrt außerdem zwei größere Platten, auf denen die älteren Bildtypen der drei Jünglinge im Feuerofen und der Erweckung des Lazarus (S. 180 u. 181) in einen noch gröberen Stil umgesetzt erscheinen. Den niedrigsten Stand der Technik und den völligen Verfall des Reliefs verraten endlich mehrere in Kertsch gefundene unvollständige Darstellungen in Graffitomanier aus der Geschichte des Petrus.

Zum Christusrelief aus Psamatia und seinen Vorstufen vgl. Ainalow, *Hellenist. Grundl. usw.*, S. 160 ff. und Strzygowski, *Or. od. Rom*, S. 40 ff. u. *Journ. of hell. Stud.* 1907, S. 99 ff. sowie die übrige Lit. Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep. III, 1, Nr. 26 (desgl. für alle anderen in Berlin befindlichen Bildwerke); zum Sarkophag von Salona *Repert. f. K. Wiss.* 1911, S. 308. Die altbyzantinischen Skulpturen des Ottomanischen Museums fanden (mit Ausnahme der noch unbeachteten Prophetenbüste) ihre Würdigung durch Strzygowski, *Byz. Zeitschr.* 1892, S. 576 ff. sowie a. a. O., S. 21, und A. Muñoz, *N. Bull. di a. c.* 1906, p. 107, während das von S. Muratori, a. a. O., 1911, S. 39 ff., hervorgezogene Thomasrelief in Ravenna vielmehr den Überresten antiochenischer Sarkophagplastik (S. 118) zuzurechnen ist; L. Bréhier, *Nouv. archives des missions scientif. N. sér.* Paris. 1911, fasc. 3, hat vorwiegend die dekorativen Arbeiten berücksichtigt; zur Maria Orans aus Chalkis vgl. Strzygowski, *Δελτίον τῆς ἱστ. καὶ ἐθνολ. ἐταιρίας* 1888, S. 711 ff. K. Goldmann, *Die ravennat. Sarkophage*, Straßburg 1906, und H. Dütschke, *Ravennat. Studien*, Leipzig 1909, haben die Sichtung und Katalogisierung des Materials durchgeführt, ohne zu annehmbaren stilgeschichtlichen Ergebnissen zu gelangen, wie sie G. van den Gheyn, *Bull. de l'Acad. r. d'archéol. de Belgique*, Anvers 1901, bietet; vgl. *Repert. f. Kunstwiss.* 1908, S. 279 ff. und *D. Lit. Zeitg.* 1911, Sp. 677 ff. und ohne entschiedene Stellungnahme v. Sybel, a. a. O. II, S. 197 ff. Weitere Nachweise vgl. im *Repert. f. Kunstwiss.* 1912, S. 236 ff. sowie zu den Marmortüren und im einzelnen bei O. M. Dalton, *Byzant. art and archaeol.* Oxford 1911, S. 113–158, wo jedoch manches Nichtbyzantinische auszuscheiden ist; endlich zu den Reliefs der Studiosbasilika B. Pančenko, *Bull. de l'Inst. archéol. russe à Constantinople* 1912, XVI, Taf. I–III, S. 1 ff. (S. A.).

## 7. Die altchristliche Kleinplastik.

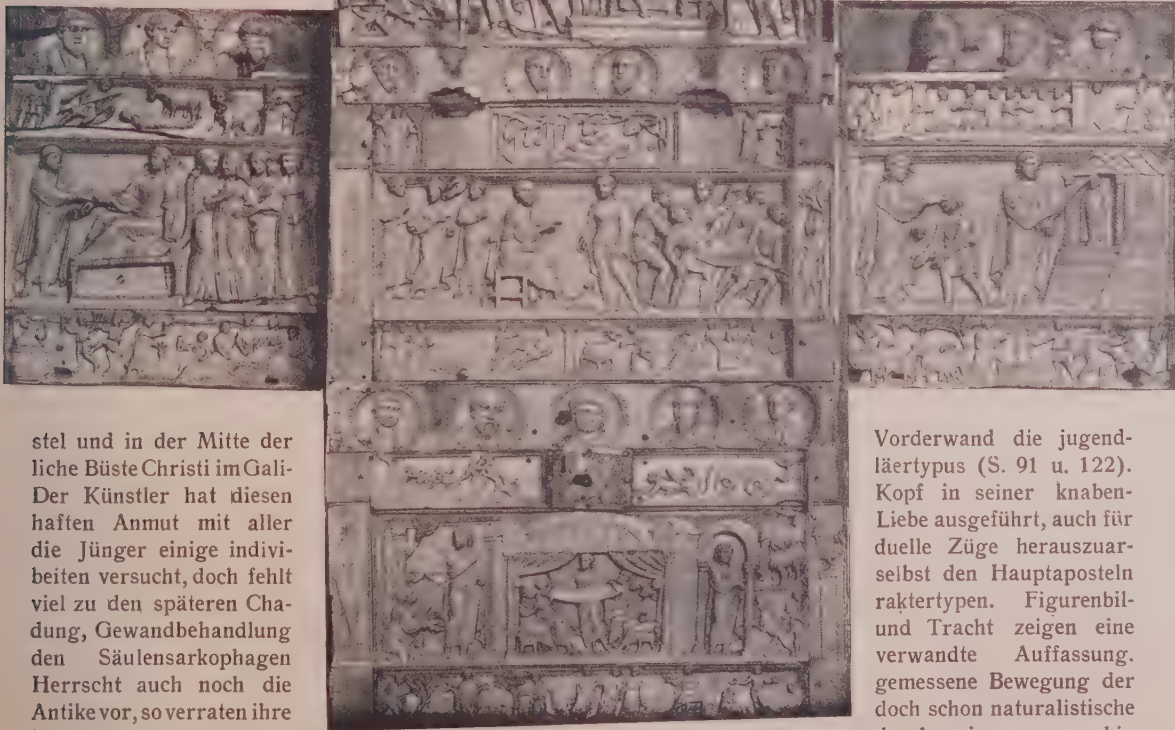
Wie in mancher neuen Stilepoche hat gerade die Kleinkunst auch in den altchristlichen Kunststätten des Ostens eine selbständige, ja eine führende Bedeutung gewonnen. In der Metallplastik und in der Schnitzerei herrschte eine größere Freiheit der Erfindung, und war der Bilderschatz noch reicher als in den Steinreliefs. Von den Erzeugnissen dieses blühenden Kunstgewerbes haben die Kirchenschätze des Abendlandes noch einen ansehnlichen Bestand bewahrt. An Zahl und kunstgeschichtlicher Bedeutung nehmen die Elfenbeinschnitzereien

die erste Stelle ein. Den Gebrauch der Diptychen und Pyxiden, letzterer anfangs als Weihrauchgefäße, später als Reliquien- und Hostienbehälter, wie auch den Elfenbeinschmuck der Türen, entlehnte die christliche Kirche in der Zeit ihrer weitherzigen Anpassung an heidnische Kultformen dem antiken Tempeldienst. Sobald die verschiedenen Denkmälergruppen klarer auseinander treten, zeichnet sich eine der monumentalen Plastik parallele Stilentwicklung ab.

Die ältesten der altchristlichen Elfenbeinbildwerke verraten einen unverkennbaren Zusammenhang mit dem Reliefstil der Sepulkralplastik in der Klasse der Arkadensarkophag (S. 120). Wir werden daher in ihnen antiochenische oder unter dem Einfluß Antiochias entstandene kleinasiatische Arbeiten erblicken dürfen.

Ein Reliquienkästchen in Brescia, die sog. Lipsanothek (Abb. 182), das wohl noch an die Mitte des 4. Jahrhunderts hinaufreicht, vereinigt auf seinen nachträglich zu einem Kreuz zusammengesetzten Wand- und Deckelflächen fast den gesamten Typenschatz jener Sarkophagklasse mit neuen, lebendig vorgetragenen Episoden aus dem von denen einzelne, wie die *rah* oder das Fest in Bethel XIII, 24) nur hier belegt an der Vorderseite zeigt Schriftblatt in einem von inmitten des sechsköpfigen stehend. Die vier schmalen greifenden Rahmen des Dekden Wänden verbunden sind,

Alten und Neuen Testament, Vernichtung der Rotte Ko- (1 Kön. XII, 28—33 und sind. Eine Art Titelbild Christus mit aufgerolltem Türmen flankierten Bau noch Apostelkollegiums (S. 82) Streifen, welche den überkels bildeten und jetzt mit zieren Brustbilder der Apo-



stel und in der Mitte der liche Büste Christi im Gali- Der Künstler hat diesen haften Anmut mit aller die Jünger einige indivi- beiten versucht, doch fehlt viel zu den späteren Cha- dung, Gewandbehandlung den Säulensarkophagen Herrscht auch noch die Antike vor, so verraten ihre Neigungen, vor allem in

Vorderwand die jugend- läertypus (S. 91 u. 122). Kopf in seiner knaben- Liebe ausgeführt, auch für duelle Züge herauszuar- selbst den Hauptaposteln rakertypen. Figuren bil- und Tracht zeigen eine verwandte Auffassung. gemessene Bewegung der doch schon naturalistische der Ananiasgruppe und in

Abb. 182. Die sog. Lipsanothek von Brescia (Museo Civico)

(nach H. Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in fotogr. Nachbildung, II. Ser.)





Abb. 183. Christus als Lehrer und Abrahamsopfer, Elfenbeinpyxis (Berlin).

und die Gruppierung noch so voll Rhythmus, daß man lange geneigt war, es für heidnisch zu halten. Aber angesichts der Orpheusgruppen der Plastik (S. 149) und Malerei (Kap. V) schwinden alle Bedenken gegen ihre christliche Bestimmung, mit der sich auch die Hirten- und Jagdszenen sehr wohl vereinigen. Die Bewegung und der Gewandstil der Orpheusgestalt leben fort in dem lehrenden Christus und in den Aposteln einer Pyxis im Berliner Museum (Abb. 183) von fast antiker Gesamtwirkung. Die nähere Betrachtung freilich läßt hier die beginnende Vernachlässigung der Artikulation und Formgebung sowie Proportionsfehler in der Gliederbildung nicht verkennen. Für den charakteristischen Faltenstil und für die Säulenstellungen des Hintergrundes aber bietet ein und dieselbe Denkmälerreihe der sepulkralen Plastik die stilistische sowie in der Komposition der Parusie die nächste gegenständliche Parallele (S. 116 u. 121). Noch unterscheidet sich der Kopf Christi von den jugendlichen Apostelköpfen nicht, während bei Petrus und besonders im kahlköpfigen Typus des Paulus das spätere Ideal (S. 121) deutlich vorgebildet erscheint. Das antike Vorbild blickt in dieser Apostelversammlung noch unmittelbar durch. Wir glauben uns in die Rhetorenschule von Antiochia versetzt, führt doch Petrus

der Szene, wie Moses den Ägypter erschlägt. — In einigen stilverwandten Denkmälern springen bereits deutlichere Beziehungen zur Kunst Palästinas in die Augen. Das fünfteilige Diptychon des Mailänder Domschatzes, wieder ein Prachtstück altchristlicher Kleinkunst, schmücken, aus Glasmosaik zusammengefügt, die symbolische Darstellung des Christuslammes und das Golgathakreuz auf dem Paradieseshügel unter einem zweifellos der Wirklichkeit frei nachgebildeten Baldachin. Die Nebenbilder sind teils aus dem älteren Typenschatz geschöpft, teils lassen sie, wie auf dem verwandten Werdener Kästchen (London, South-Kens. Mus.), noch Zusammenhänge mit der Sarkophagplastik (S. 111/12) erkennen, während andere sich mit jüngeren Katakombenmalereien (S. 81 ff, 84 u. 87) oder kirchlichen Mosaiken berühren. Außerdem aber hat auf beiden Denkmälern die Marienlegende (S. 128) Eingang gefunden. Aus der Jugendgeschichte Christi ist zum Taufbild der bethlehemitische Kindermord hinzugekommen. Der Täufer, dessen Geschichte das Werdener Kästchen erzählt, begegnet uns in neuer Auffassung als Hirt. Sehr glücklich wird die Anordnung in den Ecken durch die noch ganz antik gehaltenen, von Kränzen umrahmten Brustbilder der Evangelisten und ihrer Symbole in echt orientalischer sechsflügeliger Bildung abgeschlossen.

Auf Antiochia weisen auch die frühesten Pyxiden zurück. Das Relief der herrlichen Orpheuspyxis des Kirchenschatzes von Bobbio ist noch so hoch

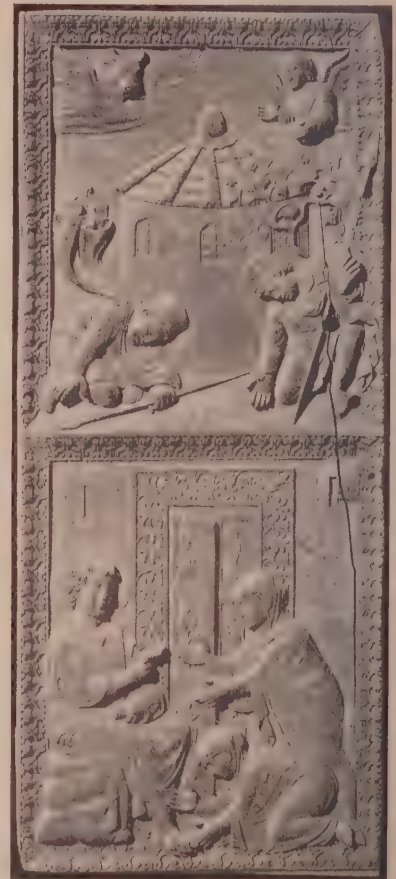


Abb. 184. Die Frauen am Grabe, Diptychonflügel (Mailand).

sogar den Philosophenstock. In der Darstellung des Isaakopfers auf der Rückseite der Berliner Pyxis erinnert die Gestalt und der antike Kopf Abrahams an den Priester Kalchas in einer auf das Gemälde des Timanthes zurückgehenden pompejanischen Freske. Allein mit diesen Elementen verbindet sich ein bezeichnendes christliches und sogar lokalpalästinensisches Motiv: die von Jerusalempilgern wiederholt erwähnte Felsentreppe des Golgathafelsens, über der sich der merkwürdige Altar orientalischer Form erhebt.

Eine größere Gruppe von Denkmälern der Elfenbeinschnitzerei schließt sich durch ihren schweren Figurenstil und ihre weichere Gewandbehandlung an die Holztür von S. Sabina (S. 137 ff.) an und leitet wohl ihren Ursprung, wie sie, aus einer in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in Palästina arbeitenden Schule her. Mit ihr teilt sie den bevorzugten Darstellungskreis sowie —, aber auch mit der vorigen Gruppe, — die Vorliebe für den Mauerhintergrund u. a. m.

Am nächsten kommt ihr ein Diptychon des Mailänder Domschatzes, das mit Ausnahme der Kreuzigung einen vollständigen Passionszyklus trägt. Seine Kompositionen zeigen im einzelnen manche Abweichungen, bauen sich aber in ähnlicher Weise ohne schärfere Trennung auf verschiedenen Terrainlinien übereinander auf. Daß die junge Kunst Palästinas dieselben Gegenstände mit den gleichen Elementen immer wieder neu und spannend vorzutragen weiß, lehrt z. B. die sich öfters wiederholende Szene der Frauen am Grabe. Wie hier und in S. Sabina (Taf. X), so zeigt sie auch ein schöner Diptychonflügel in München (Nationalmuseum) mit dem Himmelfahrtsbilde vereinigt, als Doppelszene hingegen die eigenartigste Darstellung auf einer Tafel der Sammlung Trivulzi (Mailand), auf der wir oben die niederfallenden Grabeswächter in kühn verkürzten Stellungen, im Hintergrunde die Rotunde des heiligen Grabes und darüber zwei sechsflügelige Evangelistensymbole erblicken, während unten die Frauen dem vor der offenen Grabestür sitzenden Engel zu Füßen fallen (Abb. 184). Ein solches Verteilen eines zusammenhängenden Vorgangs auf zwei übereinandergestellte und sogar durch einen Ornamentstreifen getrennte Relieffelder entspricht ganz den Kompositionsprinzipien der Tür von S. Sabina, wie auch das Ornament des Rahmens selbst dieselbe Umbildung der lesbischen Welle (S. 138) vertritt. Ein Täfelchen in London endlich gibt



Abb. 185. Marienrelief eines 5teiligen Diptychons  
(nach Strzygowski, Das Etschmiadsin-Ev., Byz. Denkm. I).



Abb. 186. Christusrelief eines 5teiligen Diptychons,  
aus Murano (Ravenna).





Abb. 187. Verklärung, Flucht nach Ägypten, Christi Geburt; Pyxis (Berlin).

die Frauen hinter den Wächtern, die noch schlafen, dasitzend wieder, obgleich die aufgesprungene Tür schon den Durchblick auf den leeren Sarkophag gewährt. Allen Künstlern schwebt sichtlich die bestimmte Lokalität und eine an den konstantinischen Memorialbau (Kap. IV) erinnernde Grabrotunde vor. Ein zugehöriges zweites Täfelchen vertritt den Kreuzigungstypus der Sabbinatur (Abb. 127) noch

ohne die Schächer und mit jugendlichem Christus, zugleich jedoch durch die Hinzufügung von Maria, Johannes und Longinos, der in die Seite des Herrn sticht, mehr zum historischen Vorgang ausgesponnen. Die Nebenszene des erhängten Judas findet sich schon, jedesmal etwas verschieden aufgefaßt, sowohl auf der Lipsanothek (Abb. 182) und dem Mailänder Dyptichon, wie auch auf den Ciboriümsäulen von S. Mario (S. 128) vor.

Die fortschreitende Zersetzung der antiken Stilelemente (S. 130/1) spiegelt sich in zwei Gruppen der weit (von Karthago bis Kertsch) zerstreuten syrischen Pyxiden und größerer Diptychen, von denen die Mehrzahl sichtlich mit der Kunst Palästinas zusammenhängt.

Wie trotz der schweren Proportionen die leidenschaftlich hastige Bewegung Platz greift, wie die Artikulation vernachlässigt, die Stoffcharakteristik der faltenreichen Gewänder mehr andeutend gegeben wird, ist schon an einer älteren Arbeit in Florenz (Bargello) mit dem typischen Doppelbild der Hirtenverkündigung und der Magieranbetung zu bemerken. Die weitergehende Stilwandlung kommt besonders deutlich an der öfter wiederholten Komposition des Abrahamsopfers zur Erscheinung, in der zugleich die Nacktheit Isaaks beseitigt wird (Bologna, Nocera Umbra). Das Übergewicht behaupten jedoch auf den Pyxiden die Wunder Christi (Pesaro, La Voûte Chilhac). Stets erscheint der Heiland jugendlich und ähnlich wie auf den Säulen von S. Marco (Abb. 113) aufgefaßt mit blühendem, nur vom Lockenkranz umrahmtem Antlitz, regelmäßig das Stabkreuz führend. Der stark vergrößerte Stil der jüngsten Arbeiten (Kertsch, Musée Cluny) geht mit denselben ikonographischen Typen auch in zwei fünfteilige Diptychen (Etschmiadsin und Paris) ein, deren Reliefschmuck in Nachahmung profaner Diptychen gleichen Formats sich einem neuen Schema (Abb. 185 u. 186) angepaßt hat. Der untere Streifen wird ganz durch den Figurenfries ausgefüllt, die seitlichen Bilder sind auf zwei vermindert, das Oberteil aber schmückt ein schwebendes Engelspaar, das von Kranze umschlossene Kreuz tragend, ein von den Viktorien mit dem Kaiserbilde der Profandiptychen abgeleitetes Motiv (s. unten). An Wunderszenen bietet vor allem das Diptychon von Etschmiadsin (Armenien) neuen Zuwachs in der Heilung des Wassersüchtigen, des Besessenen, und einer wohl aus der Lokallegende erklärbaren Darstellung eines Geheilten, der in einem Teiche schwimmt. Im Mittelfelde der Flügelpaare beider Diptychen



Abb. 188. Christi Geburt und Huldigung der Magier; Pyxis (Wien)

(nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).



Abb. 189. Alexandrinische Beinschnitzereien (Berlin).

haben nunmehr Christus, auf dem Pariser (Bibl. nat.) im Greisentypus (S. 130) zwischen den Hauptaposteln, und Maria zwischen zwei Engeln in repräsentativer Darstellung ihre Stelle eingenommen. Die Marien-tafel (Abb. 185) schmücken demgemäß lauter Szenen des Marienlebens, zum Teil von legendarischem Charakter (Prüfung durch das Fluchwasser).

In einer zweiten Denkmälerreihe, der eine große Zahl von Pyxiden (in der Vatikanischen Bibliothek, im Musée Cluny, in Livorno, Berlin, Wien, Sens) angehören, erscheinen die Gestalten hager und zuletzt sogar überschlang gebildet, die Gewänder flächig und faltenarm. Gleichwohl haben beide Gruppen nicht nur in ihrem Bilderbestande vieles und vor allem den jugendlichen Christustypus mit dem Stabkreuz gemein, sondern auch gewisse stilistische Besonderheiten: das schwindende Verständnis der Artikulation und die zunehmende Verschärfung des Blickes. Der zweiten Reihe schließt sich wieder ein fünfteiliges Diptychon an, dessen Christustafel (aus Murano) in Ravenna (Archäol. Museum) erhalten ist (Abb. 186), während die übrigen Teile in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind. Alle Mängel dieses Stils treten hier in den dünnen Figuren von eckiger und stelzenhafter Bewegung mit beleidigender Härte hervor. Die Gestalten sind fast zu Gliederpuppen geworden. Und doch belehrt uns der untere Fries des vollständigen Diptychonflügels mit dem Jonaszyklus, daß dieser Gruppe eine sehr alte ikonographische Tradition zugrunde liegt. In der Tat vollzieht sich innerhalb derselben ein bis zur schönen Berliner Apostelpyxys (Abb. 183) zurückzufolgender Stilverfall. Am Ende stehen z. B. die Pyxis in Wien, auf der Maria in demselben streng frontalen Typus wie auf dem Diptychon von Murano wiedergegeben ist, oder die Werdener Pyxis mit ganz entsprechender Geburtsszene (Abb. 187 u. 188). In Syrien ist demnach auch der Mittelpunkt dieser zweiten Schule zu suchen, aber weiter im Osten, — verraten sich doch in Tracht und Gangart der Magier auf der Marien-tafel von Murano, sowie auf beiden Flügeln im Knopffornament und auf einer der Pyxiden (Sens) in den Tierfiguren unverkennbare Einwirkungen altorientalischer oder sassanidischer Kunst.

Beide Richtungen sind in ständiger Wechselwirkung geblieben. Diese offenbart sich in der übereinstimmenden Gesamtanordnung der fünfteiligen Diptychen, im Austausch der Typen und in der Kreuzung der stilistischen Einflüsse auf manchen Stücken (Danielpyxys des Brit. Museum). Erlaubt eine gewisse Frische der Köpfe und der Faltengebung solche Arbeiten vielleicht noch dem 5. Jahrhundert zuzuteilen, so gehören die fünfteiligen Diptychen beider Gruppen vielleicht schon dem 6. an. Je mehr sich die syrische Elfenbeinplastik von der antiken Tradition löst, desto mehr geht ihr auch das Verständnis für das Wesen des Reliefs als Flächendekoration verloren (Abb. 187). Wie schon viel früher in der Triumphalplastik (S. 163), sinkt es zu einer Art plastischer Zeichnung herab.

Nicht ganz so klar vermögen wir in der christlichen Kleinkunst den Anteil Alexandrias, wo die Elfenbeinbildnerei schon in vorchristlicher Zeit betrieben wurde, abzugrenzen. Einen wesentlichen Dienst leisten dabei die um Alexandria in den Schutthügeln (Kom) gefundenen geringwertigen Knochenschnitzereien von Möbelbeschlägen. Sie zeigen Dionysos und Aphrodite, Korybanten und tanzende Mänaden, vom Linienspiel der fliegenden Gewänder umflossen, Nereiden, Putten und weibliche Genrefiguren (Abb. 189). Dazwischen tauchen vereinzelt christliche Motive oder ägyptisierende Gestalten auf. Aber



Abb. 190. Bacchus und Isis als Tyche von Alexandria, Elfenbeinreliefs der Aachener Domkanzel.





Abb. 191. Der Täufer und die Evangelisten, Taufe Christi und Einzug in Jerusalem, Josephszenen; von der Elfenbeinkathedra des Erzb. Maximian (Reliefs der Rück- und Seitenlehnen in größerem Maßstab).

die antike Tradition erhält sich doch sehr zähe bis in die spätesten Arbeiten, die wohl noch über das 5. Jahrhundert herabreichen. Alexandria, die Wiege der christlichen Kunst, blieb noch lange ein Vorort griechischer Kultur und griechischer Lebensformen.

Nur eine alexandrinische Künstlerhand kann z. B. das von griechischem Schönheitssinn erfüllte Hochzeitsdiptychon mit den Inschriften *Nicomachorum* und *Symmachorum* (um 390 n. Chr.) gefertigt haben. Die Weihrauch opfernde Frauengestalt mutet uns mit ihrer reinen Profilsilhouette und dem reich stilisierten Gefält —, ähnliche Gewandfiguren kommen auf jenen Knochentäfelchen vor (Abb. 189), — wie ein hellenistisches Reliefbild an. Auf ein alexandrinisches Vorbild gehen die mittelalterlichen Nachbildungen eines fünfteiligen Diptychons (in der Vat. Bibl. und im South-Kens. Mus.) zurück, von denen ein Flügel den jugendlichen langgelockten Christus auf dem Löwen und Basilisken stehend zeigt und auf den ungeteilten Seitenteilen Engelgestalten, wie manche Profandiptychen (s. unten). Wie dann im Wechsel des Geschmacks, der sich im 5. Jahrhundert massigeren Proportionen zuwendet, das Linienspiel des Stoffes in ein manieriertes Umschreiben der Formen mit geschwungenen Faltenzügen, Vorziehen von Gewandzipfeln usw. ausartet, beobachten wir an dem Diptychon des Domschatzes von Monza, das mit dem echt alexandrinischen Thema

einer Muse und eines Dichters geschmückt ist. Das Bemühen, ein in verschränkter Stellung vor perspektivischer Hintergrundsarchitektur sitzende Gestalt in das Flachrelief der Elfenbeintafel zu pressen, verrät die optischen Kunsttendenzen der Spätantike (S. 167 u. 183), hat aber zu argen Verzeichnungen geführt. Die prunkvollen, noch rein antiken Architekturformen gehören einem Dekorationsstil, der schon früh auf die alexandrinische Elfenbeinschnitzerei Einfluß gewonnen hat (Diptychon Quirinianum in Brescia). Die Vorherrschaft der Kurve aber und die dekorative Anordnung der Falten und Säume bildet das augenfälligste Unterscheidungszeichen gegenüber der vorwiegend auf Stoffcharakteristik ausgehenden syrischen Kleinplastik. Unter der Rückwirkung des ornamental gerichteten koptischen Stils wird vollends daraus ein toter Schematismus. In den vielumstrittenen Reliefs der Aachener Domkanzel hat die neueste Forschung typische Vertreter dieser spätalexandrinischen Kunstübung erkannt. Ihre eigenartige Technik, ein durchbrochenes Hochrelief, das die natürliche Wölbung des Elefantenzahns voll ausnutzt, folgt anscheinend dem Vorbilde der Holzschnitzerei (S. 142). Neben christlichen Kriegerheiligen (S. 145) stehen in diesen Arbeiten ihrer antiken Schönheit entkleidete Gestalten der griechischen Mythologie, aber auch die Landesgöttin Isis (Abb. 190), eine Gewandfigur, an der jener dekorative Faltenstil seinen Höhepunkt erreicht. Im 6. Jahrhundert etwa mag die alexandrinische Stilentwicklung auf dieser Stufe angelangt sein.

Inzwischen hatte der syrische Einfluß als Träger der christlichen Kunstgedanken längst die Metropole des Nildelta getroffen, und zwar so stark, daß wir von einer syroägyptischen Schule zu sprechen berechtigt sind. Offenbar aus einer syrischen Werkstätte in Alexandria sind einige der besten altchristlichen Elfenbeinbildwerke hervorgegangen, die lokale Stilmerkmale mit den syrischen Typen vereinigen. Die letzteren sind bis in jene Möbelbeschläge eingedrungen, so z. B. die vergrößerte Gestalt Abrahams der Berliner Pyxis (Abb. 183 u. 190).

Das Hauptwerk der syroägyptischen Denkmälergruppe ist die im Dom zu Ravenna erhaltene kostbare Kathedra des Bischofs Maximianus (gest. 556). An diesem einzigen in seiner ursprünglichen Zusammensetzung erhaltenen Beispiel eines altchristlichen Bischofsthuhls erscheinen der tektonische Verband und die Verteilung der Reliefs ebenso sinnvoll, wie die Gesamtform neu (Abb. 191). Jener bildet ein Gerüst, das mit einem einheitlichen in der reizvollsten Weise abgewandelten Grundmotiv verziert ist. Weinranken von verschiedener koloristischer Schattenwirkung, bald flach aufgelegt, bald tief unterschritten, in deren Windungen die ganze christliche Fauna der traubennaschenden Vögel und Hasen, der Hirsche, Widder, Antilopen, Löwen usw. um das Stiftermonogramm und eine Vase ihr Wesen treibt, laufen an den Querleisten entlang, an den Pfosten und Vertikalstreifen empor. Durch diese Ornamentbänder werden Rückwand- und lehne in größere Bildfelder zerlegt, während sich die Reliefs an der Vorderwand und an den Seitenflächen in rhythmischem Wechsel des Formats und der Relieferhebung unmittelbar aneinanderschließen. Die vorderen Tafeln schmücken die Gestalten der vier Evangelisten mit dem Täufer inmitten, — die Vertreter der offenbarten Lehre. Die bevorzugte Stellung des Johannes bestätigt die Entstehung des Denkmals in Alexandria, wo dem Täufer hohe Verehrung als Inhaber einer Hauptkirche der Stadt gezollt wurde. Dort wird auch dieses neue Ideal des Vorläufers geschaffen sein, in dem der greisenhafte Christustypus des Pariser (S. 188) und Berliner Diptychons (s. unten) mit dem Kostüm des ägyptischen Anachoreten zu einem lebensvollen Charakterbilde verbunden erscheint. Aber auch in stilistischer Beziehung kommt kein zweites Werk den Elfenbeinschnitzereien alexandrinischer Richtung so nahe wie diese



Abb. 192. Der Stadtvikar Probianus, Diptychonflügel (Kgl. Bibl. in Berlin).





Abb. 193. Der Konsul Lampadius beim Zirkusspiel, Diptychonflügel (Brescia).

tiver Kunstanschauung, die nur eine mittelalterliche Nachbildung altchristlicher Vorlagen in ihnen zu erkennen erlaubt.

Es bleiben nicht allzu viele christliche Elfenbeinschnitzereien übrig, die sich weder der syrischen, noch der alexandrinischen oder syroägyptischen Schule einordnen. Außerhalb oder zwischen beiden Richtungen steht hingegen die Masse der Konsular- und anderen Profandiptychen. Ihr Stil ist von Anfang an keineswegs ein ganz gleichartiger. Daß aber der offizielle Typus der Konsulardiptychen ein einheitlicher war, — in der Zeit, als er sich herauszubilden beginnt, war das Konsulat bereits auf beide Reichshälften verteilt und hatte es von seiner einstmaligen Bedeutung nicht viel mehr bewahrt als den Titel, — dürfen wir aus den gleichen Obliegenheiten des Amtes, dessen Hauptpflicht die Veranstaltung und Leitung der öffentlichen Spiele bildete, schließen. Es zwingend zu beweisen, erschwert uns der mißliche Zufall, daß aus dem 5. Jahrhundert anscheinend nur weströmische, aus dem 6. fast nur oströmische Diptychen erhalten sind. Doch bestätigt das einzige abendländische des Orestes (530) in der Tat für diese Zeit die vollkommene Übereinstimmung. Andererseits entwickelt sich die Komposition der byzantinischen Denkmäler sichtlich aus derjenigen der weströmischen, die demnach auch in Byzanz vorauszusetzen ist. Hier wie dort wurde wahrscheinlich teils von syrischen, teils von alexandrinischen Schnitzern gearbeitet.

Im 4. Jahrhundert war öfters nicht das Bild des Geschenkgebers, sondern dasjenige des Empfängers Gegenstand der Darstellung und bot Spielraum für verschiedene Gedankenwendungen. Durfte

fünf großen Reliefgestalten, nur hat, an ihnen das Herumlegen der Falten um den Leib und die besonders am dritten Evangelisten bemerkbare Häufung der geschwungenen Bäusche noch nicht einen so schematischen Zug wie in den späteren Denkmälern (s. oben). In den flacher gehaltenen Reliefs, welche die Marienlegende und die Jugendgeschichte des Herrn, seine Taten und wahrscheinlich auch seine Leiden erzählten, wovon noch elf erhalten sind, herrscht der malerisch hohe Aufbau der Komposition mit mehr oder weniger ausgeführter Szenerie vor. Die syrisch palästinensische Grundlage des Zyklus blickt bald in dieser durch —, so z. B. wenn bei der Taufe Christi die von den Pilgern erwähnte Kirche am Jordan im Hintergrunde sichtbar ist —, bald in ikonographischen Besonderheiten, wie in der Personifikation der „Tochter Zion“ beim Einzug in Jerusalem. Allein die Leidenschaftlichkeit der Handlung erscheint gedämpft. Gemessener Ausdruck bedeutungsvollen Geschehens durchzieht diese Bilder. Noch mehr Genuß gewährt die Betrachtung der an den Seitenwänden in je fünf Reliefs dargestellten Geschichte Josephs, die für die christliche Kunst Ägyptens eine besondere Anziehungskraft besaß. Diese Kompositionen gewinnen durch das Format einen mehr friesartigen und hochreliefartigen Charakter, ohne auf die vertikale Staffelnung der Reliefpläne ganz zu verzichten. Das malerische Beiwerk der Szenerie drängt sich sogar in die niedrigsten Tafeln ein. Die Darstellung ist voll dramatischer Spannung, hält sich aber frei von Übertreibung. Alles wird mit feiner Abwägung des Ausdrucks zur Anschauung gebracht: Jakobs Schmerz wie das buhlerische Gebaren der Frau Potiphars usw. Der antiken Tradition alexandrinischer Kunst verdanken diese Bildwerke als weiteren Vorzug die sichere Beherrschung der Figur in Ruhe und Bewegung und die Vermeidung von Proportionsfehlern, Eigenschaften, wie sie auch die verwandten Denkmäler auszeichnen (Menaspixis des Brit. Museums, Josephpyxis der Eremitage u. a. m.). Dagegen verbindet sich der spätalexandrinische Manierismus (S. 190) in einer Folge von Reliefdarstellungen aus der Legende des Ev. Markus (in italien. Samml. zerstreut) mit Zügen primi-

sich der Beschenkte literarischer Bildung oder gar poetischer Begabung rühmen, so fehlte sicher die Muse nicht als Gegenfigur auf dem anderen Diptychonflügel (Bruchstück vom Jahre 417 in Berlin). Das Diptychon von Monza (S. 189) berechtigt zur Vermutung, daß solche Motive der alexandrinischen Elfenbeinschnitzerei entstammen. Auch die Gegenüberstellung der Stadtpersonifikationen des alten und des neuen Rom unter zierlichen Arkaden auf einem Diptychon (Wien), das bereits im Zeichen der beginnenden Rückwirkung des koptischen Stils steht, gehört noch dieser Richtung an. Um die Wende des 4. Jahrhunderts bricht die repräsentative Porträtardarstellung auf den Diptychen stärker durch. Mit der Beziehung des schönen Flügelpaares im Domschatz von Monza, das einen Feldherrn nebst Gattin und Sohn zeigt, auf den Vandalen Stilicho († 408) hat man die Entstehungszeit des Denkmals vielleicht schon gar zu tief herabgerückt. Den Kaiser im herkömmlichen Imperatorentypus (S. 152) mit dem Perlendiadem und dem Labarum, aber schon in nüchterner Wiedergabe der schwerfälligen Statur des Dargestellten — es ist Honorius — erblicken wir auf dem Diptychon des Konsuls Probus (406). Fortan aber wiederholen sich unausgesetzt die offiziellen Porträts der Geschenkgeber, und dem Künstler bleibt nur die Wahl zwischen der stehenden oder der Sitzfigur des Konsuls. Beide Typen waren bereits um Mitte des 4. Jahrhunderts festgestellt, und zwar durch die Malerei (Kap. V). Die Sitzfigur in vortrefflicher Verkürzung bietet wohl am frühesten unter den Diptychen das meisterhaft gearbeitete Tafelpaar des Stadtvikars Probianus (Kgl. Bibl. in Berlin). Der Beamte sitzt, von protokollierenden Schreibern umgeben, im Tribunal (Abb. 192). Er verhandelt mit den Parteien, die vor ihm stehend gedacht, aber in gesondertem Bildfeld unter ihm dargestellt sind. In dieser Art, die Raumbeziehungen zu veranschaulichen (S. 187), in der Gestaltenbildung und im Gewandstil verrät sich die Hand eines syrischen Schnitzers, der sowohl von kräftiger Relieferhebung wie von ritzender Zeichnung mit sicherer Berechnung Gebrauch macht. Diese Richtung steigert sich in den Diptychen des 5. Jahrhunderts zu einem vergrößerten Realismus. Breit und schwerfällig steht schon der Konsul Felix (428) da. Unbeholfen und plump ist Boëthius (487) stehend und sitzend in der überladenen Amtstracht mit der Geldspende zu Füßen dargestellt, wie er mit erhobener Mappa das Zeichen zur Eröffnung des Spiels gibt. Ist auch der Künstler hier des Bewegungsmotivs schlecht Herr geworden, so weiß er doch die Persönlichkeit in ihrer individuellen Häßlichkeit mit breiter, wirkungsvoller Charakteristik zu zeichnen. Hier spricht zu uns, wie aus den jüngeren ravnatischen Sarkophagreliefs (S. 180), der Geist der altbyzantinischen Plastik. Daß der Stil der Konsulardiptychen sich übereinstimmend mit ihr weiter entwickelt, erhellt vollends aus der allmählichen Erweiterung der typischen Komposition. Wie an der Basis des Obelisken Theodosius auf das Wagenrennen im Zirkus herabblickt (S. 166), so ist auch auf den Diptychen sehr bald das Spiel selbst unter der Porträtfigur des Konsuls hinzugefügt worden, anfangs wohl nur in friesartigem niedrigem Reliefstreifen. Dann aber erobert es rasch den größeren Teil der Fläche und wird zu einem aus der Vogelperspektive gesehenen Bilde, so schon in großzügiger Raumanschauung auf der Tafel eines Konsuls (Abb. 193) aus dem Geschlecht der Lampadier (um 480) trotz Auslassung räumlicher Zwischenglieder und trotz der Umkehrung der Größenverhältnisse vom Standpunkt des Beschauers (S. 168). Im Anfang des 6. Jahrhunderts kommt wieder eine die äußere Eleganz der Erscheinung betonende, sichtlich durch alexandrinische Vorbilder beeinflusste Richtung zur Herrschaft. Die Diptychen des Areobindus (506), Anastasius (517), Magnus (418) u. a. m. zeigen uns den Konsul immer in ganzer Figur auf dem von architektonischem und figürlichem Beiwerk umgebenen prunkvollen Sitze (Abb. 194). Porträtschilde des Kaisers und seiner Angehörigen, Viktorien und Girlanden tragende Genien fehlen selten. Die Personifikationen Roms und Konstantinopels treten oft an seine Seite. Das Schauspiel schrumpft zusammen und wird mitunter durch den Vorgang der Geldverteilung verdrängt. Aber wie die Hauptgestalt selbst sogar in gesteigerter, die Verkürzung ersetz-



Abb. 194. Areobindus als Leiter der Zirkusspiele, Konsulardiptychon (Paris).





Abb. 195. Oströmischer Kaiser als Barbarenbesieger, fünfteiliges Diptychon (Paris, aus der Sammlung Barberini).

andere höhere Beamte, — wie auf einem entsprechenden Teilstück (München). Belegt ist auch sonst die Huldigung tributbringender Barbaren auf dem unteren Streifen (Zürich), aber die Typen, die Motive und die eilige Bewegung der Gold, Weihrauch und Elfenbein tragenden Asiaten und Inder haben ihr Vorbild in den huldigenden Magiern der christlichen Bildwerke und nicht etwa umgekehrt. Als Geschenke an die höchste Persönlichkeit trugen solche Diptychen das Bild des Empfängers, auf dem anderen Flügel wohl auch das der Kaiserin (Bruchstück mit Widmungsinschrift in Basel). Die Christen setzten dafür den „König der Himmel“ und die „Herrin der Engel“ ein. Neben dem klassizistischen Stil lebt der altbyzantinische Realismus in einem Diptychon des Konsuls Philoxenos (525) von abweichendem Typus fort. In den knopfverzierten Kreisverschlingungen, einem aus syrischen und persischen Elementen zusammengesetzten Ziermotiv, ließ er, als Gegenbild zu seiner Porträtbüste, die Gerusia, wie die Widmungsinschrift den Senat nennt, darstellen.



Abb. 196. Einholung von Reliquien in feierlicher Prozession, Elfenbeinrelief (Trier).

der Aufsicht auf Füße und Knie wiedergegeben wird, so erhält sich vielfach auch die Darstellung der Arena aus der Vogelschau. Den räumlichen Zusammenhang verdeutlichen wieder in umgekehrter Perspektive die zwischen die Porträtfigur und die Gruppen von Tänzerinnen, Reitern und Tierbändigern eingeschobenen Köpfe der Zuschauer.

Der wachsende Einfluß alexandrinischer Elfenbeinschnitzerei auf die altbyzantinische tritt nicht weniger deutlich in dem einzigen vollständigeren fünfteiligen Profandiptychon (im Louvre) hervor (Abb. 195). Der Kaiser, der im Mittelfeld hoch zu Roß die Lanzenspitze auf den unterworfenen Boden setzt — ein besiegter Feind, anscheinend ein Perser, berührt zitternd ihren Schaft —, dem die Erde selbst den Steigbügel hält und sein Feldherr das Bild der Siegesgöttin im Bausch des Kriegsmantels entgegen trägt, während sie selbst ihn zu bekränzen naht, ist wahrscheinlich Justinian, der gewaltige Wiederhersteller des Imperiums. Entspricht doch der Stil des Kopfes und der Typus der allegorischen Frauengestalten den Konsulardiptychon des 6. Jahrhunderts. Die Barberinitafel ist freilich nur ein Spätling einer Diptychengattung, deren Einwirkung wir in den christlichen Denkmälern spüren (S. 188), und steht selbst schon unter deren rückwirkendem Einfluß. Die traditionelle Engelgruppe des Oberteils hält das Firmament mit dem Brustbild Christi. Die Seitenfelder des mittleren Streifens enthielten die dem Kaiser „ihre Ehrfurcht Bezeigenden“, d. h. den Geschenkgeber und

Für die Gestaltungskraft der Künstler legt diese Personifikation noch ein beredtes Zeugnis ab.

Eirige andere Elfenbeinarbeiten betreffen sich gegenständlich und stilistisch mit den Profandiptychen, so vor allem die hochreliefartig gearbeiteten Gestalten zweier byzantinischen Kaiserinnen (in Florenz und Wien), deren Kopfputz bereits die Mode des 6. Jahrhunderts (S. 158) angenommen hat.

Die übereinstimmende technische Behandlung, der Figurentypus und die Darstellung erweisen die gleiche Herkunft und Entstehungszeit eines vielumstrittenen Reliefs im Trierer

Domschatz (Abb. 196). Wir erblicken dort vor einer neuerbauten Basilika, von der nicht nur die Front- und eine Langseite, sondern auch die Rückseite mit der Apsis gleichsam in umgeklappter Seitenansicht dargestellt ist, — Bauleute legen auf dem Dache noch die letzte Hand an — eine Kreuzträgerin in kaiserlichem Ornat. Sie begrüßt eine vom Kaiser geführte Prozession, die zwei in einem Wagen sitzenden und ein Reliquiar auf den Knien haltenden Bischöfen oder Patriarchen voranzieht. Es mag sich um die Niederlegung der Kreuzreliquie in der konstantinischen Sophienkirche durch die Kaiserin Helena handeln, enthält doch das Bogenfeld eines gegenüberliegenden Palasttores eine Halbfigur Christi, die man für das berühmte Christusbild der Chalke (S. 150) halten möchte. Das Bestreben, in der Darstellung einen weiten architektonischen Schauplatz und den gesamten Vorgang zu umspannen, liegt in der Richtung des altbyzantinischen Kunstwollens (S. 167), wenn auch ihr Hochreliefstil an die Technik der alexandrinischen Schnitzerei anknüpft (S. 142 u. 191). Eine ähnliche Arbeit (im Louvre), die den Evangelisten Markus (oder Paulus?) vor den Toren einer Stadt den versammelten Würdenträgern den Segen spendend darzustellen scheint, läßt ihren byzantinischen Ursprung ebensowenig verkennen.

Eine gewisse Zwiespältigkeit des Geschmacks beherrscht vollends einige in flachem Relief gearbeitete Bildwerke.

So erscheint an einem vor wenigen Jahren bei Pola gefundenen Reliquienkasten, dessen Seiten noch unerklärte Szenen einer Heiligenlegende schmücken, die schwere Gestaltenbildung jüngeren ravenatischen Sarkophagen selbst in den Lämmerfiguren verwandt. Daß diese Richtung ihre Typen aus der syrischen Kunst schöpft, bezeugt die (Abb. 176 entsprechende) Auffassung der auf dem Deckel dargestellten Gesetzesübergabe. Aber auch das an der gefälligen alexandrinischen Formsprache festhaltende Flachrelief (S. 193) hat seine Fortbildung in manchen christlichen Darstellungen der byzantinischen Elfenbeinschnitzerei gefunden, z. B. auf der einen Hälfte eines Diptychons der Sammlung Carrand (Florenz), die inmitten der Tiere des Paradieses die kraftvolle Gestalt Adams mit zierlich gelocktem Haar zeigt, während die andere eine Begebenheit aus dem Aufenthalt des Paulus auf Malta (Apostelgesch. XXVIII, 1–6) in streng realistischer Schilderung wiedergibt. Nicht ohne Erfolg wird ein Ausgleich zwischen diesen Gegensätzen angestrebt, ja er vollzieht sich unbewußt in schwächeren Arbeiten, wie in einer Darstellung der Taufe Christi (Brit. Museum) vom Typus der Maximianskathedra (Abb. 191). Die repräsentative Haltung und das breite Oval des Antlitzes der Engelsgestalt (Abb. 197) auf einer prachtvollen Tafel mit griechischer Widmungsschrift (ebenda) verrät die Abstammung aus dem Typenschatz der byzantinischen Profanplastik. Das reiche Faltenspiel, das schmucke Lockengeringle, die linienscharfe Modellierung der architektonischen Zierformen hingegen sind alexandrinische Stilelemente, während im Gewand ein lebendigeres Gefühl für Stofflichkeit (S. 180) mitspricht. Die starken Anforderungen an die optische Wirkung des Reliefs in der Wiedergabe der Treppe und der Verkürzung des gebogenen Beins haben ihre Parallelen in beiden Richtungen (S. 167 u. 191). Die gedrungene Gestalt und ihr eklektischer Stil entspricht dem ausreifenden byzantinischen Geschmack des 5. Jahrhunderts. Eine Umbildung palästinensischer Ikonentypen in die pseudoalexandrinische Stilisierung der Konsulardiptychen des 6. Jahrhunderts bezeichnen hingegen die Reliefs des thronenden greisenhaften Christus und der Gottesmutter mit dem Kinde auf zwei Diptychonflügeln (Berlin), in denen wir die Hauptdarstellungen der fünfteiligen Diptychen (S. 188/9) in einem dem Diptychon von Monza (S. 190/1) gleichartigen, noch fehlerhafteren Flächenabbau wiederholt sehen (Abb. 198). Die Faltengebung verfällt an



Abb. 197. Erzengel, Diptychonflügel (London).





Abb. 198. Christus und Maria in der Herrlichkeit, kirchliches Diptychon (Berlin).

Freibg. i. Br. und Leipzig 1896. Archäol. Stud. hsgb. von J. Ficker, 2. Heft, hat bereits die Denkmäler im wesentlichen richtig gruppiert, wenngleich unter der damals herrschenden irrigen Voraussetzung abendländischer Schulen. Die hier vorgenommene Lokalisierung folgt im allgemeinen den von Ainalow, a. a. O., S. 94 ff. u. 204 ff., gewiesenen Richtlinien; vgl. Repert. f. Kunstwiss. 1903, S. 43 ff. und Sitzgs.-Ber. d. k. g. Ges., Berlin 1906, S. 18 ff. sowie zur Begründung meiner Stellungnahme im einzelnen, besonders Strzygowski gegenüber, Repert. f. Kunstwiss. 1912, S. 220 ff. Die Zuweisung der Lipsantheke nach Antiochia wird gestützt durch die Ausführungen von E. Becker, Röm. Quartalschr. 1909, S. 194 ff. Für die Beurteilung der Maximianskathedra bietet m. E. das Monogramm einen mit ihrem Stil sehr wohl vereinbaren und sichereren Anhaltspunkt als die Beziehung der Schenkung Ottos III. auf dieselbe, zumal in Anbetracht seiner Wiederholung auf dem Berliner Diptychon; vgl. H. Graeven, Bonner Jahrb. 1899, H. 105, S. 146. So erscheint auch der neueste Erklärungsversuch von F. Martroye, Bull. de la soc. nat. des antiqu. de Fr. 1910, S. 267, gekünstelt. Das Reliquiar von Pola wurde veröffentlicht durch A. Gnirs, Atti e Mem. della soc. istriana di archeol. e storia patria 1908, S. 19 ff. Im übrigen vgl. die Denkmälerpublikationen und Zusammenstellungen von H. Graeven (2 Ser. phot. Nachbildg. aus England u. Italien), E. Molinier, L. v. Sybel, a. a. O. II, S. 228 ff. und O. M. Dalton, a. a. O., S. 179—214, wenngleich sie noch alle mehr oder weniger mit dem römischen Ursprung besonders der Konsulardiptychen rechnen, wie auch die posthume Ausgabe von H. Graeven, Heidnische Diptychen. Mitt. d. K. d. archäol. Inst. in Rom 1913, S. 198—304 (in der Datierungsfrage von seinem Aufsatz ebenda 1892, S. 217 z. T. abweichend).

Die offiziellen Typen der Konsulardiptychen gehen als Gemeingut aller Staatskunst auch in die Metallplastik ein. Die Sitte, aus festlichem Anlaß in Tempeln und Privathäusern silberne Votivschilde aufzuhängen, die seit dem 4. Jahrhundert zugleich für den Gebrauch als Schlüssel (missorium) hergestellt zu werden pflegten, erklärt uns die Bestimmung mehrerer Silberschilde, von denen drei die Gestalten von Kaisern tragen.

Auf dem Genfer Missorium steht Valentinian II. noch in ganz antiker Pose mit Schild und Labarum, umringt von Legionaren, da, das unbehelmete Haupt vom Nimbus umrahmt. Der typischen Sitzfigur mit beginnender Aufsicht begegnen wir bereits am Madriker Votivschilde des Theodosius (aus Estremadura), der, von seinen Söhnen umgeben, über der zu seinen Füßen gelagerten Erdgöttin Verwaltungsbefehle erteilend dargestellt ist (Abb. 199). Diese Technik gibt die ganz zeichnerisch gedachte frontale Komposition durch ein nur schwach herausgetriebenes Flachrelief, aus dem sich nur die Köpfe stärker erheben, wirkungsvoller

ihnen schon einem trockenen Linienspiel. Die reiche Architektur der Muschelnische und die zierlichen Beamstensessel geben sich als Entlehnungen (Abb. 194) zu erkennen. Buchstabenreste am beschnittenen unteren Rande beider Tafeln sind anscheinend auf das Monogramm des Erzbischofs Maximian (Abb. 191) zu beziehen. Der Schnitzer war also wohl ein Alexandriner, der in Ravenna oder Konstantinopel gearbeitet hat, oder ein Byzantiner, der alexandrinische Vorlagen nachbildete.

Das Abendland hat an der altchristlichen Elfenbeinplastik keinen nennenswerten Anteil. Es bleibt keine einheitliche Gruppe weiter übrig, aus der eine bodenständige Kunstübung in Rom oder anderwärts vor der Karolingerzeit zu erschließen wäre. Auch einzelne derbere Apostelgestalten mit lateinischer Beischrift (in Paris, Rouen, Tongres, Bologna) können sichtlich nur von syrischen oder griechischen Schnitzern, wenn auch vielleicht im Westreich, gefertigt sein.

G. Stuhlfauth, Die altchristl. Elfenbeinplastik.

wieder, als es die Elfenbeinschnitzerei je vermag, die in einzelnen Arbeiten (Abb. 192) deutlich den Einfluß der Toreutik verrät. Daß der Stil der letzteren im 5. Jahrhundert auch zu schwereren Proportionen und härterer Bewegung übergeht, dafür bietet Gewähr der Silberschild (Florenz) des Konsuls und getreuen Dieners Theodosius' II. Aspar Ardabur (434). Hier ist jede bedeutendere Relief-erhebung geschwunden. Das jüngste Denkmal der Reihe verzichtet ganz auf sie zugunsten der Gravierung, deren Wirkung durch Vergoldung und Niellierung der wichtigsten Bildteile gehoben wird: der in Kertsch gefundene Silberschild eines byzantinischen Kaisers, wahrscheinlich Justinians, der in prächtigem Staatskleide, geführt von der Siegesgöttin und gefolgt von einem Leibwächter, zu Roß einhersprengt. In der Herumwendung des Oberkörpers erreicht die repräsentative Komposition ihren Höhepunkt. Technik, Tracht und Formgebung berühren sich mit der sassanidischen Kunst. Den besten frühbyzantinischen Stil antiker Tradition vertritt daneben die allegorische Darstellung der India auf einer vergoldeten und zur Wiedergabe ihrer dunkeln Hautfarbe mit Niello belegten Schale (Ottomanisches Museum).



Abb. 199. Theodosius d. Gr. und seine Söhne, Silberschild (Madrid).

Auch nach dem Siege des Christentums nahm die weltliche Kleinkunst nur schrittweise einen neuen Charakter an. Der auf dem Esquilin gefundene Toilettenkasten der Projecta (London) vereinigt mit der Inschriftformel „lebet in Christo“ und einem auffallend an die Porträtschilder der altchristlichen Sarkophage erinnernden Doppelbildnis genrehaften und sogar mythologischen Bildschmuck. Die darüber befindliche Gruppe der Aphrodite in der Muschel und der Seegötter, für diese Zeit offenbar nur noch von allegorischer Bedeutung, setzt sich aus traditionellen überschulenkten Figuren zusammen. An der Hauptseite, die mit ihrem Arkadenwechsel und in den Akroterien Beziehungen zum architektonischen Sarkophagtypus (S. 110) aufweist, erscheint die vornehme Dame im Begriffe sich zu schmücken. Steht schon der allgemeine Frauentypus dem halbantiken Ideal der Gottesmutter auf manchen Diptychen (Abb. 198) nahe, so berühren sich in der Szene der Heimführung der Braut die Bewegungsmotive teils mit sepulkralen, teils mit den Typen der syrischen Pyxiden und weist auch der mit reicher Kuppeldeckung ausgestattete Gebäudetypus nach dem Orient. Der Brautkasten der Projecta gehört in der Tat zu einer stattlichen Gruppe von Silberarbeiten christlichen Ursprungs, die sich durch Form, Ornament und bildliche Zusammenhänge als Exportartikel der syrischen Kunstindustrie erweisen. Die Weinranke hat er vor ihnen voraus, das dekorative Bindeglied ist jedoch das Strickmotiv, ein Hauptornament der jüdischen Särge, — oder, wo es noch in seiner ursprünglichen gegenständlichen Bildung vorkommt, das Motiv des Ölblattstabes.

Als solches schmückt es das bedeutsamste Denkmal der ganzen Gruppe, das Reliquiar, in dem Ambrosius bei der Gründung der Kirche San Nazario in Mailand die Apostelreliquien niedergelegt hatte. Die figurenreichen Reliefs riefen bei seiner Entdeckung (1894) durch die Fülle gegenständlicher Sonderzüge wie durch die sichere und blühende antike Gestaltenbildung berechtigtes Erstaunen hervor. Wir haben hier eine Kunst vor Augen, welche das Christuskind auf dem Schoße der Mutter noch nackt abbildet (Abb. 200), die Magier noch im Philosophenmantel, einen der Verfolger Susannas noch jugendlich, die den Jünglingen im Feuerofen einen flügellosen Engel beifügt und in der Lehrscene (S. 186) auf dem Deckel Christus und Petrus neben dem porträthaften Paulus (S. 121) noch ohne individuellen Charakter wiedergibt, eine Kunst, die noch





Abb. 200. Das Urteil Salomos und Huldigung der Magier, Seitenreliefs des Reliquiars von S. Nazario (Mailand)  
(nach Graeven, Zeitschr. f. Christl. K. 1899).

reich ist an antiken Kontrastmotiven und wieder voll naturalistischer Belebung der Gebärde, besonders in der dramatischen Darstellung des Salomonischen Urteils (Abb. 200), und die dennoch die repräsentative Bildgestaltung bevorzugt. Ihre Wurzeln reichen ins 3. Jahrhundert und nach Antiochia zurück, wie auch die Ähnlichkeit des Danieltypus mit dem Orpheus der Pyxis von Bobbio (S. 186) bestätigt. — Auf mehreren strickverzierten ovalen Reliquiaren (Castel Brivio, Grado, Henchir-Zaira) kommen die Bilder den gewöhnlichen Sarkophagtypen weit näher, zeigen aber schon vergrößerten Stil, zumal auf dem jüngsten (1905) aus der Kapelle Sancta Sanctorum hervorgezogenen (Rom). Neben den Wundern des Herrn findet sich die Gruppe der trinkenden Hirsche u. a. m. Typisch erscheint aber für diese Denkmälerreihe, der auch mehrere Kannen (im Vatikan u. a. m.) und eine Silberphiole aus Pola (Wien) angehören, die Vereinigung der Gestalten oder Brustbilder des jugendlichen Christus im palästinensischen Typus (S. 138) mit denen der Apostel. Die Typen dieser Porträtfolge stehen zwischen denen der Lipsanothek von Brescia (S. 185) und mehrerer neuerer Fundstücke aus dem Orient. An der syrischen Silberkanne von Emesa (Homs), an einem in Cypern gefundenen Weihrauchbecken (Brit. Museum) und an einem in Kertsch ausgegrabenen sarkophagförmigen Reliquiar (Eremitage) umgeben die Büsten der Hauptapostel den bärtigen Christuskopf mit gescheiteltem Haar, dem sich das zwischen Engelbüsten befindliche Brustbild der Gottesmutter, am erstgenannten Stück auch schon der christusähnliche Täufertypus (S. 191) zugesellt.

Der etwas abweichende Christustypus des Petersburger Reliquiars wiederholt sich auf dem vatikanischen Kreuze Justins I. (518—527), das auch in seinen ornamental Motiven die Fortbildung syrischer Formen erkennen läßt und die Umbiegung dieses Stils in Byzanz veranschaulicht. Es zeigt noch das Lamm, dessen Anbringung auf dem Kruzifix später durch Konzilsbeschuß (692) untersagt wurde, auf den Kreuzarmen aber das betende Herrscherpaar im Ornat der Staatsporträts. Dem cyprischen Weihrauchbecken haben sich aus derselben Fundstätte, Kerynia, noch merkwürdigere Erzeugnisse altchristlicher Silberarbeit angeeignet, die eine zusammenhängende alttestamentliche Bilderfolge darbieten.

Die Darstellung des Hauptstückes von einem ganzen Tafelgeschirr, von dem ein Teil noch daselbst, der andere als Leihgabe in London (South. Kens. Museum) bewahrt wird, bildet die lebhaft bewegte Szene des Kampfes Davids mit Goliath. Mehrere zugehörige Teller sind in repräsentativer fünffiguriger, allemal vor einer dekorativen Säulenfront aufgebauten Komposition mit anderen Bildern aus der Geschichte Davids, die kleinsten mit der Besiegung des Löwen und Bären, dem Zwiegespräch mit Jonathan usw. (Abb. 201) geschmückt. Die ganze Folge erscheint als Erzeugnis einer jüngeren Kunstübung, die zwar einer anscheinend in der alexandrinischen Miniaturmalerei festgestellten Redaktion des Bildstoffes folgt, ihn aber doch nach anderen Vorbildern umgestaltet. Den sich kreuzenden Einflüssen, die in den Beziehungen der Komposition, des Figurentypus, der Gewandbehandlung usw. einerseits zur berühmten Pariser Psalter-

handschrift (Bibl. nat. Nr. 139) und der Vatikanischen Josuarolle (Kap. V), andererseits zur Tür von S. Ambrogio (S. 136), den Konsulardiptychen und syrischen Silberreliquiaren zutage treten, mischt sich in der reichlichen Gravierung, in der Stilisierung des Löwenkopfes und des spärlichen Blattwerkes ein unverkennbarer sassanidischer Einschlag bei. Daher kommt als Entstehungsort dieser eklektischen Erzeugnisse wohl am ehesten Byzanz in Frage, um so mehr als der cyprische Fund auch eine mit der Halbfigur des heiligen Sergios von ausgeprägt byzantinischem Stil geschmückte Schale enthält. Als rein syrische Arbeit teilt eine in Homs gefundene Schale (im Kunsthandel) mit den vorbetrachteten nur die dekorative Hintergrundarchitektur, vor der sie Christus den Aposteln die heiligen Gaben austeilend in abweichender Gestaltbildung zeigt.

Von der hohen Blüte und dem weiten Vertrieb der christlichen Silberarbeit im Orient bis tief nach Mesopotamien und in das Sassanidenreich hinein geben mehrere Fundstücke aus Rußland und sogar von jenseits des Ural Zeugnis. Der wachsende Einfluß der persischen Toreutik auf die syrische wie auf die byzantinische äußert sich in einem immer stärkeren Hervortreten der Punzarbeit und später in der völligen Ersetzung der Treibe- oder Guß- durch die Präge- und Schneidetechnik.

Die Anpassung an den orientalischen Geschmack ist noch eine rein stilistische in einer aus Sibirien (Berësoŭ) herrührenden Schale (aus der Samml. Stroganow). In ihrer Darstellung des auf dem gestirnten Himmelsball stehenden Kreuzes, das zwei Engel bewachen (Abb. 201), ist ein echt palästinensisches Sinnbild der Herrschaft des Herrn über die Welt, anscheinend mit vollem Verständnis und doch ziemlich äußere



Abb. 201. Davidszenen und Kreuzeswacht der Engel im Paradiese, byzantinisches und syrisches Silbergeschirr (aus den Samml. von J. P. Morgan und der Gräfin G. Stroganow).



lich wiedergegeben. Die Behandlung der großen Köpfe berührt sich in der Schärfe der Züge und im starren Blick mit sassanidischen Arbeiten. Orientalische Tracht und Gesichtsbildung ist vollends in die ganz in persischer Technik ausgeführten, ein Kreisgeschlinge füllenden Darstellungen der Himmelfahrt, Kreuzigung und Frauen am Grabe einer in Perm zutage gekommenen Silberschüssel (Eremitage) noch jüngerer Entstehung eingedrungen.

Ungleich spärlicher ist der erhaltene Bestand altchristlicher Goldschmiedearbeiten mit Reliefdarstellungen. Dem 5. Jahrhundert gehören wohl noch die beiden Goldamulets von Adana (Ottoman. Museum) mit neutestamentlichen Wunderszenen, denen kleinere Enkolpion (Anhänger) mit getriebenen (bezw. gestempelten) Typen der Apostel, der Gottesmutter (in Berlin, London u. a. m.) späterer Entstehung nachfolgen. Das bedeutendste, etwa gleichzeitige Stück aber entstammt einem seit kurzem im Berliner Antiquarium befindlichen Funde aus Assiut (Oberägypten). Von reicher ornamentaler Durchbrucharbeit eingefast, zeigt das getriebene Mittelrund dieses Enkolpions auf der einen Seite die Verkündigung, auf der anderen das Wunder zu Kana. Die engen ikonographischen und stilistischen Beziehungen desselben zu den Pyxiden und verwandten Denkmälern der Stein- und Holzplastik kennzeichnen seine Herkunft und die sämtlicher zugehörigen Schmucksachen. In der Prägetechnik der Münzen endlich, deren Stempel in der Goldschmiedearbeit vielfach nachgebildet wurden, ist z. B. ein dem cyprischen Funde entstammendes Goldmedaillon hergestellt, das die Geburt und Taufe Christi trägt und in engster ikonographischer Beziehung zu den palästinensischen Ampullen von Monza (Teil II) steht (im Privatbesitz).

Es ist wohl nur der leichteren Vergänglichkeit der Bronzearbeiten zuzuschreiben, daß die Menge der feineren Stücke der Treibetechnik im Verhältnis zu den Bildwerken aus Edelmetall hier nicht viel beträchtlicher ist. Gleichwohl übertreffen die sog. Contorniaten mit den durchgebildeten Porträtköpfen der Apostelfürsten (Vat. Samml. in Rom) aus dem 4. Jahrhundert die oben erwähnten Gegenstücke im Maßstab und der künstlerischen Vollendung, obwohl sie nur als Nachbildungen entsprechender Goldenkolpion anzusehen sind. Jüngere Amulette größeren Stils, Beschläge verschiedener Zeit u. dgl. bezeugen den langwährenden Kunstbetrieb in diesen Techniken, neben denen der Guß besonders für Gerätzier gebräuchlich war. Von der antiken Kunstübung hat die altchristliche Kleinplastik auch die Verwendung der Bronze für die Rundfigur beibehalten. Aber die Statuette als selbständiges Kunstwerk tritt noch mehr zurück als die Freifigur der monumentalen Plastik.

Auch ein Bronzefigurchen des Petrus (Berlin) ist wohl nur ein Bruchstück einer Lampe aus dem 5. Jahrhundert. Wiederholt kommt das Schiff vor, gelegentlich sogar mit Figuren oder Köpfen der Bemannung (Berlin). Auf einer Lampe für vier Flammen (Florenz) sitzt Christus als Steuermann am Schiffsende, während am Bug ein Orant die Arme erhebt. Man liebte es auch, dem ganzen Gerät die Gestalt der Taube, des Pfaues, Delphins und des Lammes zu geben, — und nicht nur bei Lampen. Als Gewicht diente z. B. eine schöne Bronze (aus Trapezunt), die im gedrungenen Bau des Tieres den ins Rundplastische übersetzten Typus der ravenatischen Sarkophage (S. 181) im reinsten byzantinischen Geschmack vertritt (Berlin).

Die Silberschilde sind schon bei J. Strzygowski und N. Pokrowski, *Materialien zur Archäol. Rußlands*, St. Petersburg 1892 (z. T. russisch), und neuerdings bei Venturi, a. a. O. I, S. 494 ff. zusammengestellt. Die Indiaschale wurde von H. Graeven, *Archäol. Jahrb.* 1900, S. 195, Fig. 6, das Mailänder Reliquiar in d. *Zeitschr. f. christl. K.* 1899, S. 1 ff. u. Taf. I und von F. de Mély, *Mon. et Mém. Fond. Piot* 1900, S. 63 ff., pl. VII—IX veröffentlicht; zum Stil vgl. auch Riegl, a. a. O. I, S. 106. Für den syrischen Ursprung dieser Denkmälerreihe ist mit Recht schon Ph. Lauer, *Mon. et Mém. Fond. Piot* 1906, S. 67 und 229 ff. eingetreten, ebenso für den palästinensischen des lateranensischen Reliquiars H. Grisar, *Die röm. Kap. Sancta Sanctorum*, Freiburg i. B. 1908, S. 109. Eine weitere Abendmahlsdarstellung (nicht unverdächtig) u. a. m. aus Stuma bei Aleppo bespricht J. Ebersolt, *Rev. archéol.* 1911, XVII, p. 407 ff. m. Abb.; vgl. im übrigen (einschließlich der Münzstempel) die Nachweise bei Dalton, a. a. O., S. 563—576. Der Goldfund von Assiut ist soeben bekannt gemacht worden durch R. Zahn, *Amtl. Ber. a. d. Kgl. K. Samml.*, Dez. 1913.

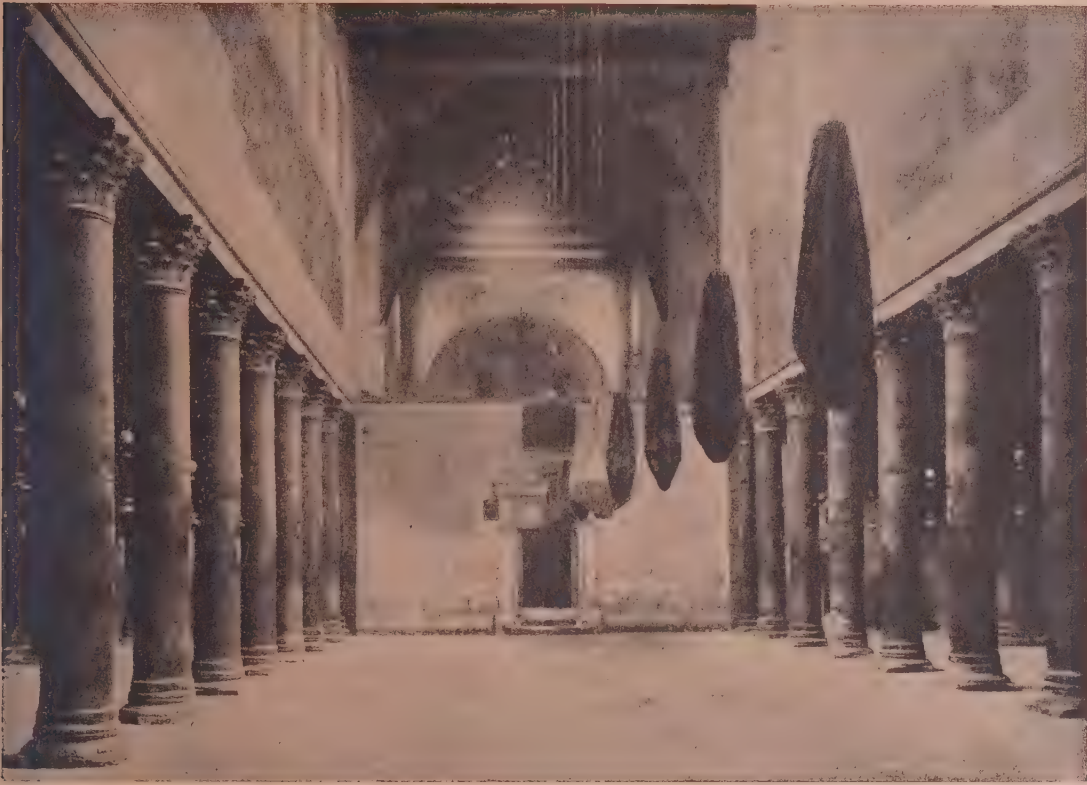


Abb. 202. Die Geburtskirche in Bethlehem, Blick durch das Hauptschiff zur Apsis  
(nach R. Weir Schultz, The church of the nativity at Bethlehem, 1910).

#### IV.

### Die altchristliche Baukunst.

Wo sich die Kunst eines einzelnen Volkes oder eines größeren Kulturgebietes aus primitiven oder barbarischen Anfängen folgerichtig zu höheren Formen erhebt, weist stets die Baukunst den bildenden Künsten die Richtung, in der sie sich Hand in Hand mit ihr entwickeln. Das Christentum aber hatte sich jene längst dienstbar gemacht, bevor eine christliche Architektur entstand. Denn die Voraussetzungen lagen hier einmal ganz anders. Christliche Gedanken eroberten das Reich der Phantasie weit schneller als der Kult, der sich überall das Gotteshaus erst schaffen muß, seine bleibende, auf feste Grundsätze und geregelte Bräuche aufgebaute Ordnung annahm. Mit seiner Entwicklung aber gewinnt er wachsenden Einfluß auf die Gestaltung der kirchlichen Bautypen, die sich nach ihrer Bestimmung anfangs in zwei Hauptgattungen scheiden.

#### 1. Die Basilika.

Der freie Zug, der durch die gottesdienstlichen Versammlungen des apostolischen Zeitalters und der nächsten Generation ging, machte die Gemeinden überaus anpassungsfähig an die gegebenen äußeren Bedingungen. Die Zusammenkünfte fanden in den Häusern der



reicheren Mitglieder (Apostelgesch. I, 13, usw.), bei zunehmender Zahl der Bekenner wohl in den Höfen statt. Und bis zum Ausgang des 2. Jahrhunderts war die Zahl der Christen wohl nur in wenigen Städten so stark angewachsen, daß sie, wie in Rom, mehrere Sprengel bilden konnten und in den Gemeinden das Bedürfnis nach besonderen Bethäusern erwachte. Um die Wende desselben aber gab es solche schon allenthalben, das bezeugen die übereinstimmenden Aussagen eines Hippolytus, Tertullian und Lactantius. Damals und selbst zur Zeit des Clemens Alexandrinus und Origenes haftete noch an diesen „Häusern des Herrn“ der Name der Versammlung (ecclesia) als gebräuchlichste Bezeichnung. Ihre Größenverhältnisse überschritten wohl nicht allzu oft die bescheidenen Maße der zahlreichen noch lange fortbestehenden privaten Oratorien. Daß erst in der langen Friedenszeit zwischen den Verfolgungen des Decius (250) und Diokletian (303) darin ein Umschwung eintrat, spricht Eusebius mit klaren Worten aus. Im Konstantinischen Zeitalter aber erscheint das christliche Kulthaus bereits in allen wesentlichen Grundzügen festgestellt. Es hatte das Ansehen eines eigenartigen Bautypus gewonnen, wie sich das auch im Wechsel des Sprachgebrauches verrät. Fortan wird eine größere für den allgemeinen Gottesdienst bestimmte Kirche meist „Basilika“ genannt, eine Bezeichnung, die zu tiefgehenden wissenschaftlichen Streitigkeiten über den Ursprung dieser Bauform Anlaß gegeben hat. Doch fand dieselbe nicht überall mit gleicher Schnelligkeit Eingang. Denn während schon das Sendschreiben Konstantins d. Gr. an den Bischof von Jerusalem Makarios (326) zur Voraussetzung hat, daß die Christen allenthalben im Besitz von Basiliken waren, erscheint Bezeichnung und Gegenstand dem Pilger von Bordeaux mehr als ein Jahrzehnt später noch ungewohnt. Daß der neue Name von gewissen Anlagen des griechisch-römischen Profanbaues entlehnt ist und daß eine Übertragung desselben schwerlich eingetreten wäre, wenn die christliche Bautätigkeit nicht früher oder später an solche Räume angeknüpft hätte, liegt auf der Hand. Aber so wenig wie vordem läßt sich deswegen in der Folge der christlichen Baukunst eine ihr eigentümliche innere Entwicklung absprechen, nur besteht diese nicht in der völlig freien Neuschöpfung von Bauformen, sondern in der Um- und Fortbildung vorhandener nach den ihr vorschwebenden Zweckgedanken und ästhetischen Absichten.

Da der sonntägliche Gottesdienst im Anfang in Schriftverlesung und Predigt bestand — die Abendmahlsfeier fand ziemlich lange getrennt davon abends statt —, so muß schon bei den häuslichen Gottesdiensten sehr früh die Scheidung zwischen der Gemeinde und den Lehrern und Leitern der Versammlung eingetreten sein. Je mehr die Stellung des Bischofs und der Ältesten (Presbyter) eine amtliche wurde, desto festere Formen mußte diese räumliche Gegenüberstellung annehmen. Wo das Bedürfnis eintrat, für die Gemeinden selbständige Gebäude herzustellen, ergab sich daraus die erste und wichtigste Raumgliederung. Als eine Art einschiffiger Saalkirchen mit angeschlossenem, nicht aber völlig abgeschiedenem Presbyterium haben wir uns die Bethäuser (Eukterien, bzw. Oratorien) vorzustellen, die nach dem Zeugnis des Eusebius in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts allgemein durch weiträumige Gemeindehäuser verdrängt wurden, unter denen gewiß schon basilikale Anlagen zu verstehen sind. Zweifellos aber hatten die Priester und der Vorsitzende (Proedros) schon in den Sälen ihren ausgezeichneten festen Platz. Antiker Sitte gemäß ist dafür offenbar schon sehr früh die halbkreisförmige Anordnung (Sigma) bevorzugt worden. Die Kathedra, die alsbald zu einem geheiligten, mit mystischer Ehrfurcht angesehenen Gerät wurde, und die Priesterbank entstammen der Rhetorenschule (S. 186). Auch entsprach es antiker Gewöhnung, eine solche Bank oder Sitzstufe aus akustischen Gründen in eine Nische einzubauen. In dieser Einrichtung liegt der Ursprung der Apsis beschlossen, erhielt sich doch der Name

der Exedra für sie noch lange im kirchlichen Gebrauch. Der Altartisch trat hinzu, als die Abendmahlsfeier den Charakter einer rituellen Handlung annahm, was schon die Schilderung Justins erkennen läßt. Nicht ausgeschlossen war natürlich bei bescheidenen Raumverhältnissen eine einfachere Gestaltung des Presbyteriums, wie sie auch später noch öfters vorkommt. Und sehr lange blieb sowohl der Altartisch wie die Kathedra ein bewegliches Gerät. Gleichwohl hat der apsidale Abschluß schon bei den kleinen einschiffigen Bethäusern typische Anwendung gefunden.

Der Übergang zur neuen Bauform war durch das wachsende Raumbedürfnis veranlaßt. Man mag sich zunächst auf verschiedene Weise geholfen haben, einmal dadurch, daß der Saal außerordentlich verlängert wurde (Abb. 205), vielleicht aber auch indem der Raum durch Einstellung von Stützenreihen vergrößert wurde, und zwar anfangs ohne Höherlegung der Decke des Mittelschiffs, wenngleich die Denkmäler nur unsichere Anhaltspunkte für die Annahme einer solchen Vorstufe der Basilika bieten, wie sie in der architektonischen Gestaltung einzelner spätantiker Heiligtümer (Serapeion in Milet) nachgewiesen ist. Vielmehr scheint sich die basilikale Konstruktion zugleich mit der Dreischiffigkeit durchgesetzt zu haben. Dieses schon von der Antike bevorzugte Schema der Raumgliederung besitzt zwar in der christlichen Architektur keineswegs ausschließliche Geltung, doch bleibt es kaum fraglich, daß die selteneren mehrschiffigen Anlagen einesteils aus einer Steigerung des Bautypus, im übrigen aber erst aus einer nachträglichen Vervielfältigung der Nebenschiffe hervorgegangen sind. Das ausschlaggebende, einer reicheren Lichtzufuhr genügende konstruktive Baumotiv der Überhöhung des Mittelschiffes, das geradezu unanwendbar und unzweckmäßig gewesen wäre, solange der Raum klein bemessen war, entstammt mitsamt dem dreischiffigen Grundplan offenbar demselben Vorbild, dem der neue Kirchentypus seinen Namen verdankt. Das waren sicher, zumal im Anfang, nicht sowohl die großen öffentlichen Marktbasiliken, als die demselben allgemeinen Bautypus angehörenden Privatbasiliken, die, von den sogenannten ägyptischen Sälen wenig unterschieden, ein überall verbreitetes Zubehör der Paläste und Prachthäuser der Reichen bildeten. Nichts lag beim Anwachsen der Gemeinden und in Zeiten der Verfolgung näher, als sie dem gottesdienstlichen Gebrauch einzuräumen. In der Tat besitzen wir gewisse Zeugnisse dafür, daß dies der Gang der Dinge war, wenn auch die gesicherten Fälle der Umwandlung von Basiliken in Kirchen erst dem 4. Jahrhundert gehören. Nur auf solchen Voraussetzungen kann die legendarische Überlieferung (der pseudoclementinischen Rekognitionen) beruhen, nach der ein Theophilus von Antiochia im 2. Jahrhundert „die ungeheure Basilika seines Hauses“ zur Kirche weihte und daß hier der Lehrstuhl Petri stand. In den Hausbasiliken fand der Kult wohl in der Regel bereits die Apsis vor, sei es als Anbau oder als eingebaute Nische, wie z. B. im palatinischen Kaiserpalast, d. h. in beiden auch in den erhaltenen kleinen Oratorien vertretenen Formen. Darin eben verrät sich anscheinend der erste Einfluß solcher privaten Versammlungsräume auf die Bautätigkeit der Christen. Als man dann zur freien Wiederholung der basilikalen Bauform schritt, konnte man nach Belieben der einen oder der anderen Anlage den Vorzug geben. Wo das zuerst geschah, wird sich schwerlich jemals ermitteln lassen. Es kommt auch nur auf die Erkenntnis an, wo solche Versuche zur folgerichtigen Ausbildung des christlichen Bautypus geführt haben. Die frühe und starke Ausbreitung desselben in den hellenistischen Städten der kleinasiatischen und philistäischen Küste einerseits, im Innern Syriens andererseits spricht dafür, daß diese führende Rolle Antiochia zufiel. Dort scheint jedenfalls die zuerst im Profanbau (Spalato) vorkommende Verbindung von Säule und Bogen ihren Ur-



sprung genommen und noch in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts zur wichtigsten konstruktiven Neuerung geführt zu haben: zur Ausschaltung des Architravs über den Säulenstellungen der Basilika, ein Fortschritt, der nicht nur der Statik, sondern auch der ästhetischen Ausgestaltung des Gebäudes zu statten kam. Dank der Höherhebung der Obermauern wurde nunmehr auch den Nebenschiffen durch die Bogenöffnungen reichlicheres Licht zuteil. Und ohne ihre Wirkung als begleitende Bahnen einzubüßen, wurden sie mit dem Hauptschiff zur vollkommeneren Raumeinheit zusammengefaßt. Mit der Vereinheitlichung beginnt aber auch die lebendigere Beseelung des Raumes.

Bestimmend für die weitere Entwicklung der neuen Bauform wurde in erster Linie der Abendmahlskult und Altardienst. Wie das Mittelschiff durch das abgesonderte Presbyterium, so gewannen durch ihn die Seitenschiffe ihren Zielpunkt und architektonischen Abschluß. Als die im 3. Jahrhundert aufkommende Sitte, daß die Gaben von den Gemeindegliedern nicht mehr auf dem einfachen Altartisch niedergelegt, sondern von Diakonen auf besonderen Oblationarien entgegengenommen wurden, allgemeinere Verbreitung gewann, boten sich die Eckräume neben der eingebauten Apsis gleichsam von selbst zu ihrer Aufstellung dar. Im anderen Falle lag es nahe, vor der Altarnische einen Raumabschnitt, womöglich mit Einschluß der beiden Seitenschiffe, zu schaffen und den Altar vorzuschieben. Vielleicht haben die Altarschranken erst daraus ihren Ursprung genommen. Eine stärkere Abschließung des erweiterten Presbyteriums durch Wände setzte sich nicht allgemein durch. Auch dieser Fortschritt aber wurde durch die eingebaute Apsis wesentlich erleichtert und führte im Orient alsbald zur Entstehung gesonderter, im Anfang von der Altarnische aus nicht unmittelbar zugänglicher Nebenräume, deren Bestimmung sich dann schied und in ihrer Benennung nach dem Rüstisch (Prothesis) und dem Aufenthalt der Diakonen sowie der Aufbewahrung der Geräte und Gewänder (Diakonikon, Skeuaphylakion) ihren Ausdruck fand. Die zu Anfang des 4. Jahrhunderts in Syrien abgefaßten apostolischen Konstitutionen fordern bereits die „Pastophorien“ als unerläßlichen Bestandteil des Kirchengebäudes, ohne den verschiedenen Zweck der Räume zu betonen. Auf die Dauer konnte auch das erweiterte Presbyterium oder Bema, wie die griechische Kirche es wegen der Erhöhung seines Fußbodens um eine oder mehrere Stufen in der Folgezeit bezeichnet, der steigenden Vermehrung des Klerus und dem feierlichen Gepränge des Ritus nicht überall genügen. Wollte man es nicht auf Kosten des „Schiffes“ (apostolische Konstitutionen) vergrößern, so blieb kaum ein anderer Ausweg, als daß es sich nach den Seiten ausdehnte, sei es nach einer oder nach beiden. In der Tat sind allmählich immer mehr Denkmäler bekannt geworden, die eine solche Verbreiterung aufweisen. Während sie jedoch bei den abgetrennten Nebenräumen der eingebauten Apsis mehr oder weniger einen zufälligen Charakter behält (Abb. 206 u. 216) und äußerst selten auf beiden Seiten auftritt, erfuhr sie bei der angebauten Apsis ziemlich früh eine folgerichtige doppelseitige Durchbildung und wurde so der Ausgangspunkt für die Entstehung des Querschiffes. Im drei- oder vierseitigen Umgang mancher antiken Basiliken war schon ein solcher Baugedanke enthalten und vollends in der öfter vorkommenden Vorhalle (Chalkidicum). Die christliche Neuerung, die gleichwohl eine bewußte Schöpfung darstellt, besteht nur darin, das Querhaus in der gleichen Höhe des konstruktiven Aufbaus mit dem Mittelschiff vor dem Presbyterium einzuschieben und es über die Längsmauern vortreten zu lassen, woraus sich ein kreuzförmiger Grundriß ergab. In der Außenansicht zeichnet es sich aufs deutlichste dadurch ab, daß sein Dach in gleicher oder kaum geringerer Erhebung über den Pultdächern der Nebenschiffe dem Satteldach des Langhauses quer vorliegt (Abb. 5).

Im Innern grenzt der sogenannte Triumphbogen das letztere gegen das Querschiff ab, die Seitenschiffe hingegen münden fast ausnahmslos frei in dasselbe ein.

Gefördert wurde diese gesamte Entwicklung vor allem durch den schon im 3. Jahrhundert aufblühenden Reliquienkult, seit sich die Sitte immer mehr verbreitete, den Altar über einem Märtyrergrabe aufzustellen oder als ein solches auszugestalten (Confessio). Damit hängt nicht nur die Entstehung des schützenden Baldachins (Ciborium) über ihm zusammen, sondern vor allem auch der Ursprung der Krypta, sei es nur eines unterirdischen Zugangs zur Gruft oder gar eines ganzen Raumes unter dem höher gelegten Bema, zumal bei größeren Denkmalbauten. Für die im Anfang willkürliche Orientierung des Kirchengebäudes kam schon im Laufe des 4. Jahrhunderts die ziemlich streng befolgte Regel (apostolische Konstitutionen) auf, daß die Apsis gegen Sonnenaufgang, d. h. meistens nach Osten gerichtet sein sollte. Ausnahmen sind unter den erhaltenen Denkmälern sehr spärlich vertreten. Wahrscheinlich bewirkte ein Wechsel im liturgischen Zeremoniell, daß die früher bevorzugte Orientierung des Altarraums nach Westen in der Folge der Ostung wich. Mit der wachsenden Entfernung der Apsis und der Kathedra vom Gemeinderaum gewann endlich das zur Schriftverlesung wohl schon sehr früh vor den Altarschranken aufgestellte Pult mehr Bedeutung und monumentale Gestalt. Der zweiseitige Stufenaufgang gab ihm den Namen (Ambon). Einen dem Querschiff ähnlichen Abschluß, der weder als dessen Vorstufe noch als Umbildung desselben anzusehen ist, erhielt das Kirchengebäude in verschiedenen Gegenden im Trichorum. Die frühchristliche Sitte, Basiliken auf den Cömeterien zu erbauen, konnte leicht zu einer Vereinigung ihres Schiffes mit den triapsidalen Cömeterialzellen (S. 27/8) führen, je enger sich der Kult mit der Heiligenverehrung verband, indem die einfache Apsis durch den Trikonchos ersetzt wurde.

Wie die Basilika ihrer Grundrißbildung nach von Anfang an in mehrere Typen zerfällt, so behielten noch manche anderen Teile ihrer Gesamtanlage einen veränderlichen, von örtlicher Sitte und Umgebung abhängigen Charakter. Vor allem erscheint das Atrium mit dem Brunnen (cantharus) in den meisten Gebieten als entbehrlicher Zuwachs, wenngleich es eine ziemlich allgemeine Verbreitung und eine typische Zusammensetzung gewann.

Alle früheren Erklärungsversuche des Ursprungs der christlichen Basilika müssen aufgegeben werden. Von neueren läßt sich weder die Kraus'sche Theorie von der Verschmelzung der Cömeterialzellen mit der forensen Basilika mit Kaufmann, Handb. d. christl. Archäol., 2. Aufl., Paderborn 1913, S. 168 ff. aufrecht erhalten noch die Annahme freier Neuschöpfung aus dem Kultbedürfnis mit F. Witting, Die Anfänge christl. Architektur, Straßburg 1902. Eine klärende Übersicht der ganzen Frage, besonders im Hinblick auf die antiken Vorstufen bietet v. Sybel, a. a. O. II, S. 278 ff. (mit d. älteren Literatur); vgl. auch Bréhier, Les basiliques chrétiennes, Paris 1907. Die literarischen Zeugnisse wurden besonders von A. Hauck, Realenzykl. für protest. Theol. u. Kirche X, S. 774 ff. (vgl. XXIII, S. 753/4) kritisch verwertet. Zur ästhetischen Würdigung der Basilika vgl. Riegl, a. a. O. S. 30 ff. und Jahrb. d. K. K. Zentralkommission usw., 1903, S. 208 ff. und Schmarsow, Grundbegriffe d. K.-Wiss., 1905, S. 212 ff. Über die Verbindung von Säule und Bogen handelt Strzygowski, Studien aus Kunst u. Gesch. Fr. Schneider gewidm., 1906, S. 325 ff.; zur Entwicklung des Altares nebst Zubehör vgl. Fr. Wieland, Mensa und Confessio und Neue Studien über den Altar, Leipzig 1905 u. 1912, sowie Kaufmann a. a. O. S. 186 ff. und Leclercq bei Cabrol, a. a. O. I, 1, Sp. 183—197, I, 2, Sp. 3155—89 und im allgemeinen a. a. O. II, Sp. 525—602 (mit vollständiger Literatur bis 1907).

### Palästina, Syrien und Mesopotamien.

Wenn irgendein Gebiet eine führende Rolle in der Entwicklungsgeschichte der altchristlichen Basilika gespielt hat, so ist es Palästina mit Einschluß der gesamten syrisch-philistäischen Küste gewesen, wo sich schon unter Konstantin dem Großen eine zielbewußte



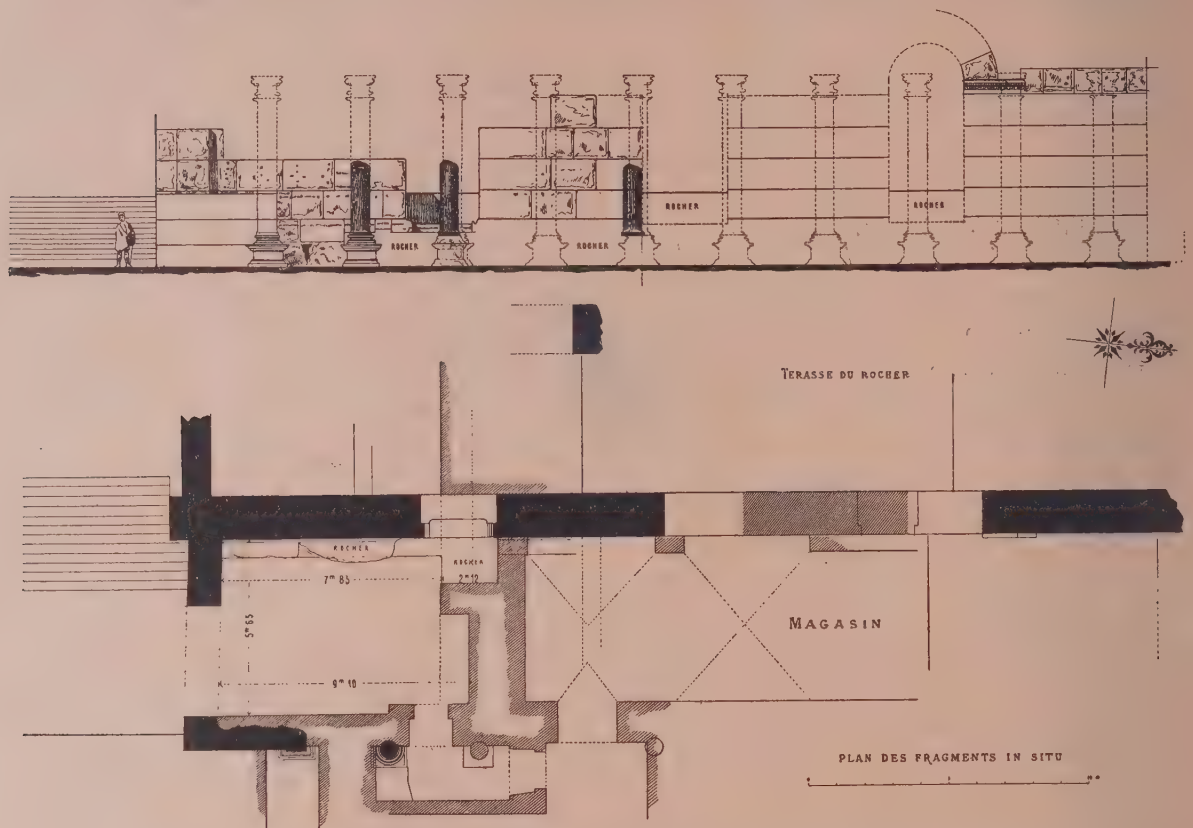


Abb. 203. Überreste der konstantinischen Basilika des hl. Grabes (Grund- und Aufriß)  
(nach Jeffery, Bull. de l'Inst. archéol. russe à Constantinople, 1898).

Bautätigkeit zur Pflege des Kults an den heiligen Stätten entfaltete. Zwar lassen die Nachrichten über die konstantinischen Gründungen (S. 202) —, denn auf sie sind wir leider in der Hauptsache angewiesen, — deutlich erkennen, daß der basilikale Bautypus in seinen Grundzügen damals bereits feststand, auf seine reichere Ausgestaltung aber kann die hellenistisch-römische Architektur Syriens und Palästinas nicht ohne Einwirkung geblieben sein. Wenn das Atrium mit dem Brunnen hier dem typischen Bestande der Basilika anzugehören scheint, so drängt sich uns unwillkürlich das Vorbild der monumentalen Tempelanlage von Baalbek mit dem großen quadratischen Hofe des Sonnentempels, dem kleinen sechseckigen Vorhof und dem prunkvollen Torgebäude auf. In Tyrus, dessen von Konstantin (um 314) erbaute Basilika uns Eusebius in der Einweihungsrede des Bischofs Paulinus mit ihrer durch ausgiebige Verwendung von Holzschnitzerei bemerkenswerten Inneneinrichtung eingehend beschrieben hat, lag der Kirche, an die sich innerhalb einer ausgedehnten Umfriedigung (Peribolos) Baptisterien und andere Nebengebäude anschlossen, ein solches aus schräg zusammenstoßenden Stoen bestehendes Atrium mit dem Cantharus und ein Propylaion vor. Beiden begegnen wir auch in der Schilderung der um das Jahr 335 n. Chr. errichteten Prachtbasilika des heiligen Grabes, wo Säulenhallen die anscheinend durch „Exedren“ erweiterte Fassade auf beiden Seiten mit der gegenüberliegenden Torhalle des angeschlossenen Propylaions verbanden, das den Aufstieg von dem etwas niedriger gelegenen Forum her vermittelte.

Überreste von der Ostfront der Basilika sind in den achtziger Jahren, 1897 und 1907 innerhalb des heutigen russischen Klosters zutage gekommen. Sie bestehen aus einer von drei Eingängen — der mittlere fällt in die Achse der Rotunde der Anastasis — durchbrochenen Quadermauer und einigen Basen und Stümpfen einer Säulenstellung (Abb. 203). Letztere weisen aber durch ihre Zusammensetzung wohl auf den späteren Umbau des Modestus (nach der Zerstörung des Heiligtums durch die Perser im Jahre 614) zurück. Wie in Tyrus, bildet das Atrium mit dem Torgebäude den östlichen Abschluß der Gesamtanlage, in Jerusalem schon aus zwingenden Gründen der gesamten Örtlichkeit. Denn die von Konstantin erbaute Basilika schloß sich der Ostseite eines größeren Atriums an, in oder an dem ihr im Westen der Rundbau (siehe unten) der eigentlichen Grabes- oder Auferstehungskirche (Anastasis) gegenüberlag, und zwar mit ihrer am Fuße des Golgathahügels errichteten (möglicherweise eingebauten) Apsis (dem sog. Hemiphärium), unter der wohl noch im 4. Jahrhundert an der angeblichen Stätte der Auffindung des heiligen Kreuzes eine Krypta entstand, die im Laufe der Jahrhunderte zur Größe der heutigen Kapelle der heiligen Helena erweitert wurde. Die Kirche trug den Namen des Martyrion. Sie war jedenfalls auch von dieser Seite zugänglich, wenn es auch zweifelhaft bleibt, ob das in jüngeren Pilgerberichten erwähnte Tor Konstantins wirklich von seinem Bau oder erst von der Restauration des Modestus herrührte, da Eusebius davon schweigt. Dagegen scheinen sich Reste von der Südmauer des großen konstantinischen Atriums bis auf den heutigen Tag an der Eingangsseite der von den Kreuzfahrern erbauten heiligen Grabeskirche erhalten zu haben. Die ornamentalen Friese, die über die gotische Portalfassade derselben ostwärts noch ein ganzes Stück fortlaufen, und das Gesims, verraten nicht nur in einzelnen Werkstücken eine solche Herkunft, sondern auch in ihrer zusammenhängenden Anordnung, wenngleich sie schwerlich ihren ursprünglichen Platz behaupten. Doch gestatten die Angaben der Pilgerberichte über die Abmessungen des Atriums nicht etwa, diese Wand dem Martyrion selbst zuzurechnen, dessen Westfront vielmehr weiter nach Osten anzusetzen ist.

Die kurze, aber durchaus klare Schilderung des Baues bei Eusebius ist in wiederholten Rekonstruktionsversuchen oft willkürlich ausgedeutet und ergänzt worden. Wir erkennen aus ihr, daß schon diese Basilika fünf Schiffe besaß, dagegen wohl kein eigentliches Querschiff, sondern nur eine weiträumige, von zwölf Säulen umstellte, — möglicherweise durchbrochene — Apsis. Das nächstliegende Vorbild für diesen Prachtbau bot vielleicht die „königliche Halle“, welche Herodes am Südrand des Tempelberges aufgeführt hatte und von der zu Makarius (und noch zu Cyrills) Zeit ansehnliche Teile aufrecht gestanden zu haben scheinen. Ihre Beschreibung bei Josephus läßt eine beträchtliche Übereinstimmung in der Raumgliederung und im Aufbau nicht verkennen, wenngleich nur eine solche des Langhauses. Was aber abweicht und was bisher am wenigsten beachtet worden ist, obwohl es die höchste Beachtung verdient, sind die von Eusebius unzweideutig bezeugten Emporen über den Nebenschiffen der konstantinischen Basilika. Diese ruhten auf der dem Mittelschiff (Basileion) zugewandten Innenseite, auf mächtigen Säulen, während sich die äußeren Stützenreihen aus Pfeilern zusammensetzten. Die kassettierten Decken bestanden überall aus reich vergoldetem Holzwerk. Den Ursprung der Emporen, deren frühestes Beispiel darin gegeben ist, dürfen wir vielleicht wieder aus der Anlehnung an einheimische Vorbilder ableiten, nachdem sie durch die neuesten Untersuchungen der deutschen Orientgesellschaft in einer Reihe palästinensischer Synagogen (Tell Hum, Umm el Amed, Kefr Birim) als regelmäßiger Bestandteil der Innenarchitektur nachgewiesen worden sind, wenngleich die doppelstöckigen Säulenstellungen in diesen stets einen dreiseitigen nur die Eingangsseite freilassenden Umgang bilden. Mit diesem Ergebnis stimmt es zusammen, daß im Talmud die berühmte Synagoge von Alexandria einer Basilika verglichen und zugleich das Vorhandensein von Emporen für sie bestätigt wird.

In Jerusalem entstand nach dem Zeugnis des Eusebius noch ein zweiter Denkmalsbau dank dem frommen Eifer der Kaiserin Mutter über der Höhle auf dem Ölberg, in der Christus vor der Himmelfahrt seine Jünger belehrt haben sollte. Daß auch diese konstantinische Eleonakirche eine Basilika von stattlichen Abmessungen mit davorliegendem Atrium war, aber nur von dreischiffiger Anlage, haben Ausgrabungen im heutigen Benediktinerkloster



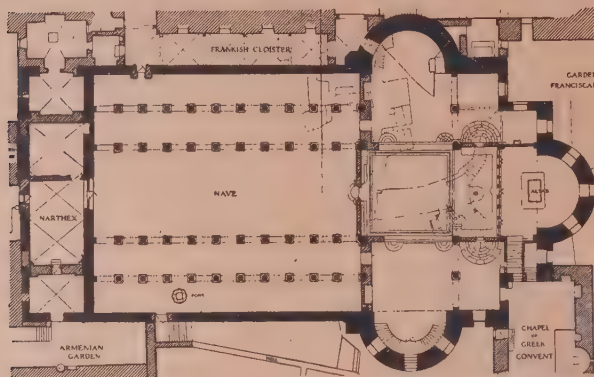


Abb. 204. Die Geburtsbasilika in Bethlehem (Grundriß)  
(nach R. Weir Schultz, a. a. O.).

neuerdings erwiesen. Ihr fehlte augenscheinlich das Querschiff, die wiederentdeckte geräumige Krypta fand dafür erst unter der Apsis ihren Abschluß. Unter den Überresten der Innenarchitektur mögen jüngere Zutaten nicht fehlen.

Während die erwähnten Bauten und manch andere Gründung Konstantins des Großen, wie die Basilika im Mambretal, untergegangen sind, steht als einzige in Palästina die Geburtskirche von Bethlehem noch heute größtenteils so da, wie sie von der heiligen Helena und dem Kaiser gleichzeitig mit der Ausschmückung der heiligen

Stätten Jerusalems aufgeführt worden war: als weiträumige fünfschiffige Basilika, der von jeher die Emporen fehlen (Abb. 202 u. 204).

Das Langhaus mutet mit seinen sechs Meter hohen, schon ziemlich gedrunghenen Säulen, auf denen ein Architrav lastet, wohl am altertümlichsten an (Abb. 202), wengleich seine glänzende Kassettendecke durch den offenen Dachstuhl ersetzt ist. Die korinthischen Kapitelle entfernen sich vom antiken Typus nur durch die etwas schwere Blattbildung des Akanthus und verraten nur durch die eingemeißelten Kreuze auf den Bossen ihre Bestimmung für den christlichen Bau. Daß diesem auch das querschiffartig ausgestaltete, erst im 16. Jahrhundert (wenn nicht gar im 19.) durch eine Zwischenwand abgesperrte Presbyterium schon von Konstantin angefügt worden ist, was von jeher zum mindesten eine hohe Wahrscheinlichkeit für sich hatte, da sich unter demselben die von ihm ausgeschmückte Geburtshöhle befindet, unterliegt nach den neuesten Untersuchungen keinem Zweifel. Als Memorialbau mag es die drei kleeblattförmig angeordneten, gleichsam ein erweitertes Trichorum bildenden Apsiden erhalten haben, die lange mit Unrecht von den meisten Forschern einer Restauration Justinians zugeschrieben worden sind (Abb. 204). Auf ihre Rechnung ist ebensowenig die zwischen der Basilika und dem heute verschwundenen Atrium eingeschobene dreiteilige Vorhalle (Narthex) zu setzen. Auch von diesem Teil der ursprünglichen Gesamtanlage läßt sich wenigstens im Grundriß noch ein völlig klares Bild entwerfen.

Von anderen Stiftungen Konstantins des Großen und seiner Nachfolger im Heiligen Lande und dem syrischen Küstengebiet haben sich nur noch in Baalbek die unteren Mauer-schichten der groß angelegten, aber wenig sorgfältig gebauten Basilika erhalten nebst vier gewaltigen Pfeilern mit vorgeschobenen Auflagern, was schon eine Art von Überwölbung der Seitenschiffe vermuten läßt. In Damaskus entspricht vielleicht die dreischiffige Anlage der Seitenflügel des Hauptliwans der großen Moschee der theodosianischen Basilika des Täufers, an deren Stelle sie erbaut wurde, der Plan und Aufbau aber ist — die südliche Längsmauer teilweise ausgenommen, — ganz und gar erneuert. Dagegen steht hier noch das Propylaion, in der Mitte vom Bogen durchbrochen, wohl ein Überrest eines vorchristlichen Heiligtums. Auch manche jüngere Gründung in Jerusalem ist fast spurlos untergegangen. Von der berühmten Zionkirche, dem sog. Hause des Kaiphas und der Basilika am Teiche Siloah zum Teil noch des 4. Jahrhunderts scheinen uns auf den Nebenseiten eines Sarkophags (Abb. 97 u. 98) Idealansichten erhalten zu sein, — aber nur unbedeutende Reste der ältesten Anlage. Im glücklichsten Falle vermögen wir in den Bauresten den Plan festzustellen, so z. B. bei der letzteren und vor allem bei der von Eudokia, der Gemahlin Theodosius' II, (um 460) errichteten Kirche des Protomärtyrers Stephanus bei Jerusalem. An der legendarischen Stätte vor dem Damaskustor ist (seit 1887) durch die sorgfältigen Ausgrabungen der dort ansässigen Dominikaner

eine dreischiffige Basilika nebst Atrium vom Typus der Eleonakirche festgestellt worden. Bleibt bei der letzteren der dreiseitige äußere Abschluß der Apsis noch zweifelhaft, so war er hier tatsächlich gegeben und vermutlich auch eine später bis zur Unkenntlichkeit vergrößerte Krypta. An syrische Bauten (s. unten) erinnern die doppelten seitlichen Zugänge. Daß wir die Stiftung der Eudokia vor uns haben, bestätigt vor allem das Vorkommen des Korbkapitells. Eine frühe Bereicherung des typischen Grundrisses durch Nebenapsiden beginnt sich bei der im 5. Jahrhundert entstandenen Basilika über der Verkündigungsgrotte in Nazareth (sowie in Jarun) anzukündigen. Und so wenig wie dieser wird der ebenso gründlich zerstörte Bau des hl. Theodosius († 529) in dem von ihm gestifteten Kloster (Tēr Dōsi) mit seinen Pfeilerstützen von fremden Vorbildern unbeeinflusst geblieben sein, wenngleich sein kleeblattförmiges Presbyterium unverkennbar dem der Geburtskirche im benachbarten Bethlehem nachgebildet und vielleicht sogar über den Seitenschiffen wie im Martyrion (s. oben) ein Emporengeschoß eingefügt war. Andere uns nur aus den Schriftquellen bekannte Gründungen in Gaza (s. unten), zumal des 6. Jahrhunderts, erscheinen vollends mehr als Vertreter eines byzantinischen als des einheimischen Bautypus.

Der die Küstenlandschaft beherrschende Typus der Säulenbasilika greift noch ins Ostjordanland hinüber, wo er an zwei Ruinenstätten zahlreich vertreten ist. Jerasa weist nicht weniger als sieben christliche Kirchen von stattlicher, ja zum Teil von erstaunlicher Größe auf, ausnahmslos aus antikem Baumaterial der Antoninenzeit bestehend und fast alle in die ausgedehnten, die Stadt durchschneidenden Säulenhallen eingebaut, so daß diese das Mittelschiff bildeten. Außer einzelnen aufrecht stehenden Säulen sind gewöhnlich nur die Apsiden, seltener die dreifachen Eingänge in den unteren Schichten erhalten. Ein Atrium besaß augenscheinlich nur eine von diesen Basiliken, die sich auf die Zeit vom 4. bis zum 6. Jahrhundert verteilen mögen. An technischer Vollendung stehen sie bedeutend zurück gegen die antiken Baudenkmäler, aus deren Material sie hergestellt sind. Unter byzantinischer Herrschaft erreichte Madeba seine höchste Blüte, wie die Bauspuren von acht Basiliken und einer Rundkirche bezeugen. Nächst der großen, in der die Mosaikkarte Palästinas und andere schöne Reste von Fußbodenmosaiken (s. Kap. V) zutage gekommen sind — sie besaß Atrium, Narthex und vielleicht sogar Emporen —, lenkt hier eine zweite, dem Propheten Elias geweihte Basilika wahrscheinlich aus dem Jahre 502 n. Chr., das der inschriftlichen Jahresangabe 607—608 nach der Ära von Bosra entspricht, durch ihre wohlerhaltene Krypta mit symbolischem Pavimentschmuck vor allem die Aufmerksamkeit auf sich. Die Säulenschäfte und die korinthischen Kapitelle entstammen freilich auch in Madeba durchweg antiken Portiken.

Die Anlage der Konstantinischen heiligen Grabeskirche wurde zuletzt in zusammenfassender Weise untersucht von A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins, Leipzig 1908, 2 Bde. Sein Versuch, eine den bisherigen Annahmen entgegengesetzte Orientierung zu begründen, wurde nicht nur von mir, Byz. Zeitschr. 1909, S. 538 ff., sondern auch von Baumstark und Stegenseck, Or. Christ. 1911, S. 272 u. 349 (mit Bez. auf die Seitenreliefs Abb. 97/8 des lateranensischen Sarkophags N. 174) abgelehnt, vom erstgenannten hingegen der Voraussetzung einer dreischiffigen Anlage des Martyrion zugestimmt; vergl. ferner L. Parmentier, Rev. archéol. 1909, II, p. 42 ff. Über die vorhandenen Baureste handelt überzeugend G. Jeffery, The Journal of the R. Inst. of British architects, 1910, XVII, 3, S. 754 ff. u. 803 ff.; vgl. auch zu der von Strzygowski, Or. od. Rom, S. 127 ff. aufgerollten Frage Baumstark, Röm. Quartalschr., 1906, S. 137 ff. Auf die Basilika des Herodes als Vorbild hat M. Hasak, Zeitschr. f. Christl. K. 1913, S. 130 ff. u. 166 ff. hingewiesen. — Die Geburtskirche in Bethlehem liegt vor in monumentaler Publikation von R. Weir Schultz (unter Mitarbeit von W. Harvey, W. R. Lethaby, O. M. Dalton, H. R. A. Cruso and A. C. Headlam), The Church of Nativity at Bethlehem London 1910, deren Ergebnisse in gründlicher Erörterung ergänzt wurden durch E. Weigand, Die Geb.-Kirche von Bethlehem, Leipzig 1911, Stud. über christl. Denkm., hggb. von J. Ficker,



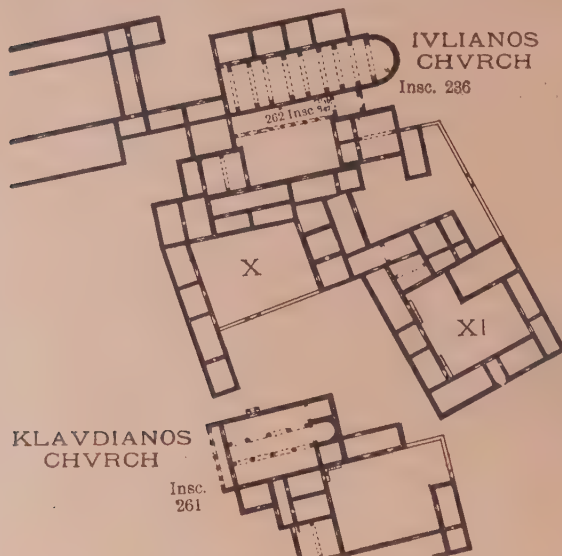


Abb. 205. Kirchen und Häuser in Um Djemal, Grundriß (1:1250)

(Ausschnitt nach H. C. Butler: Publ. of the Princetown-Univ. Div. II, Sect. A, P. 3).

11. Heft. Zur Stephanusbasilika vergl. M. J. Lagrange, S. Etienne, Paris 1874 und über die Eleonakirche besonders H. Vincent, *Revue bibl.*, 1911, S. 219 ff. Die Kirchen von Madeba behandelten D. G. Manfredi, *N. Bull. di a. c.* 1899, S. 149 ff. und A. Pawloski und N. Kluge, *Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple*, 1902/3, S. 71 ff. Im übrigen vgl. die Spezialliteratur in der topogr. Übersicht bei Kaufmann, a. a. O., S. 113 ff.

Nirgends hat die christliche Architektur vor der Entstehung des byzantinischen Kirchentypus so eigenartige Bauformen gezeitigt wie im syrischen Hinterlande von Antiochia und Palästina, dieser heißumstrittenen blühendsten Provinz des oströmischen Reiches. Bestehen auch bemerkenswerte Unterschiede zwischen den Basiliken der bis Aleppo hinaufreichenden Kulturzentren des nördlichen Zentralsyrien (Djebel Barischa, Djebel Riha u. a. m.) sowohl mit denen der benachbarten Basaltregionen des Hauran wie des Djebel il 'Ala, so gehen doch gewisse gemein-

same Grundzüge durch die gesamte syrische Baukunst hindurch. Dank dem Vorhandensein eines vortrefflichen Kalkgesteins hat sie den reinen Hausteinbau ausgebildet, der nicht nur der äußeren Erscheinung der Kirchen und den einzelnen Baugliedern das charakteristische Gepräge verleiht, sondern teilweise auch den Aufbau und die Raumgestaltung bestimmt. Allenthalben begegnen uns noch zahlreiche einschiffige Kirchen, von denen sich nur die kleinsten von quadratischer Gestalt mehrfach als Baptisterien erweisen (Dar Kitā). Wie sie sind auch die rechteckigen Bethäuser öfters nur mit der einfachen angebauten Apsis ausgestattet (Kursenteh, JI Umtajeh und Um Djemal). Eine beträchtliche Anzahl derselben besitzt jedoch schon das dreiteilige, vom Langhause abgeschiedene und manchmal sogar in sich zusammenhängende Bema (Deir Nawā, JI Anderin u. a. m.), das sie augenscheinlich dem basilikalen Typus entlehnt und nicht etwa an diesen abgegeben haben, mögen auch schon einzelne heidnische Tempel (Tychaion in Sanamen) und Profanbauten (Prätorium in Musmieh) die von Nebenräumen umgebenene Apsis aufweisen. Die eigenartige Bedeckung solcher Bauten, zumal im Hauran (Sameh, Sabhā, Um il Kuttēn, Anz), — sie besteht aus quergespannten Bogen, auf denen eine Steindecke auflag, — läßt sich vollends nicht als Vorstufe des basilikalen Aufbaus ansprechen, hat sie doch für die Basilika nur in diesem beschränkten Bereich Anwendung gefunden (s. unten). Zugleich aber hat man, besonders in Um Djemal, versucht, dem wachsenden Raumbedürfnis durch äußerste Verlängerung des einen Schiffes abzuhelpen, z. B. in der Julianoskirche (a. d. J. 345) mit einfacher Apsis (Abb. 205) und in der des heiligen Masechos mit engen Nebenräumen, sowie vielleicht auch in Afamia (Apamea) am mittleren Orontes.

Solche Versuche beweisen am schlagendsten, daß sich die Basilika auch in Syrien im Laufe des 4. Jahrhunderts als selbständiger neuer Bautypus durchgesetzt hat. In der Grundrißbildung wird — vielleicht in Nachahmung antiker Vorbilder (s. oben) — dem liturgischen



Abb. 206. Saalkirche mit dreiteiligem (geradlinigen und verbreiterten) Presbyterium in Deir Seman.

Bedürfnis (S. 204) gemäß die eingebaute Apsis mit Nebenräumen bevorzugt. Den Aufbau beherrscht bereits die Verbindung von Säule und Bogen, anfangs noch ohne Keilsteinfügung (Serdjilla), — nur ein einzigesmal findet sich noch der Architrav vor (Betursa). Dagegen ist man überall früher oder später zum Pfeilerstützensystem und zu weiter Bogen-spannung übergegangen. Rundbogenfenster sind in reicher Anzahl in die Seitenmauern der syrischen Basiliken eingeschnitten, und Rundbogen, die mit durchbrochenen Verschußplatten ausgefüllt waren, entlasten die Portale. Solche finden sich meist auch auf den Längsseiten in doppelter Zahl und waren öfters durch kleine Vorbauten geschmückt (Abb. 206 u. 211). Das vorgelegte Atrium begegnet uns nur ausnahmsweise, weit häufiger ein seitlich anliegendes oder der Peribolos sowie der Narthex oder eine offene Vorhalle (Abb. 210). Ebenso ist auf Emporen fast durchgehends Verzicht geleistet. Der schon durch die Apostolischen Konstitutionen geforderten Trennung der Geschlechter diente vielmehr die Absonderung eines der Seitenschiffe für die Frauen. Nicht als unentbehrliche, aber als sehr verbreitete Anbauten zu Verteidigungszwecken endlich besitzen die syrischen Kirchen nicht selten Türme, die bald an der Fassade, bald über Nebengebäuden oder auch freistehend (z. B. in Sekeah) errichtet waren, aber nirgends über das zweite Geschoß erhalten sind.

In Nordsyrien, wo sich die Entwicklung am deutlichsten übersehen läßt, herrscht die Säulenbasilika noch im 5. Jahrhundert vor. Den Nebenräumen fehlen meist noch die Durchgänge zur Apsisnische und in der Regel auch eine Vorhalle (Bakuza, Kherbet Hāḥ, El Barah, Ruweha, u. a. m.) Die Prothesis öffnet sich in breitem Bogen zum Nebenschiff, während in das Diakonikon nur eine Tür Eintritt gewährt, wie es ihrem verschiedenen Zweck entspricht. In der Folge wird mitunter eine Verbindung geschaffen (Dana, Dar Kitā) noch öfter aber treten die Nebenräume ohne eine solche zu Seiten der Apsis aus dem Gebäudekörper heraus, anfangs noch auf gemeinsamer Sockelschicht (Kokanaja), dann völlig losgelöst (Abb. 210) und manchmal zu zwei- und dreistöckigem turmähnlichem Aufbau erhöht (Babiska 407, Bakuza, Betursa,







Abb. 208. System und Ostansicht der Basilika von Kalb Luzeh  
(Rekonstruktion nach de Vogüé, *La Syrie centrale* II).

Nebenapsiden in diesen voraus hat. Von diesem fortgeschrittenem konstruktiven System sowie von dem seltenen und erst seit dem 5. Jahrhundert vertretenen Typus mit angebauter (bzw. ausladender) Apsis bietet im 6. Jahrhundert die großartige Ruine von Kalb Luzeh im Norden das schönste Beispiel (Abb. 208). Aber auch im Westgebiet ist der Gesamttraum der Basilika schon früher in der Bizzoskirche in Ruweha in dieser Weise zusammengefaßt worden, wo die das Mittelschiff durchquerenden Gurtbogen einen offenen Dachstuhl zu tragen hatten (Abb. 209). Diese hat man in Kalb Luzeh wieder fortgelassen. Statt der Konsolen aber, die sonst die Streckbalken der Decke zu stützen pflegen, sind hier und so auch in Turmanin und Kalat Seman (s. unten) kurze Säulchen zwischen die dicht gestellten Fenster der Obermauer getreten.

An denselben Denkmälern gewinnt die Fassade ihre monumentale Durchbildung. Die höchste auf den abendländischen Kirchenbau romanischen Stils vorausweisende Schöpfung stellte die noch von M. de Vogüé in den sechziger Jahren aufgenommene, heute leider fast gänzlich abgetragene Basilika von Turmanin dar (Abb. 210). Den breiten Giebel ihres Mittelschiffs flankierten, fast zur gleichen Höhe aufsteigend, zwei turmartige Flügelbauten der Vorhalle, die, von ihrem breit geöffneten Mittelraum geschieden, nur nach innen zu den Seitenschiffen Ausgänge besaßen. Dieser Gestaltung des Narthex, die sich in Kalb-Luzeh und Ruweha in einfacherem, des zweiten Turmgeschosses und der Säulenstellung über der mittleren Terrasse entbehrendem Aufbau

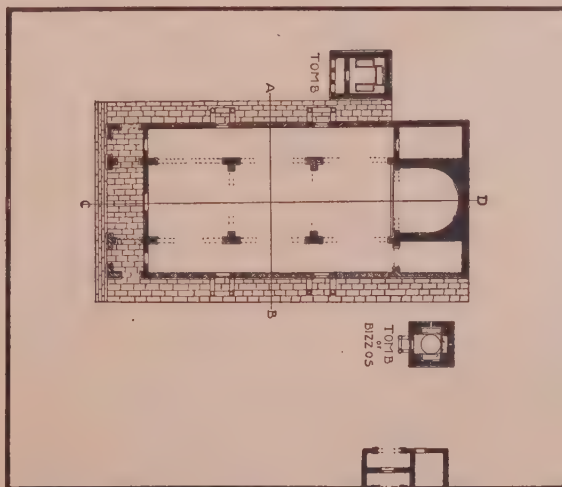


Abb. 209. Basilika mit Peribolos in Ruweha (1:1000)  
nach H. C. Butler, a. a. O. Div. II, Sect. B, P. 4).



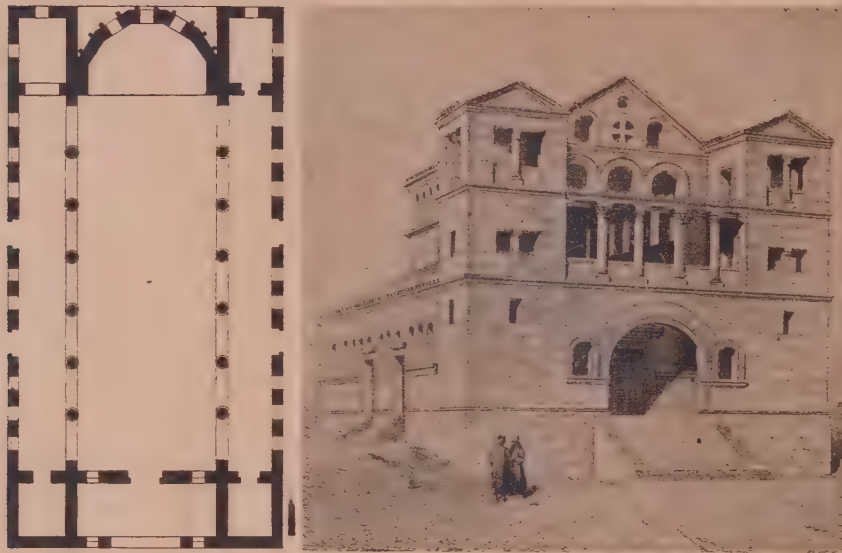


Abb. 210. Grundriß (1:480) und Hauptansicht der Basilika von Turmanin  
(Rekonstruktion nach de Vogüé, a. a. O. II).

wiederholt, liegt ein uraltes Bauschema der alt-hittitischen Kunst (das Zilani) zugrunde. Einer mannigfaltigeren Fassadenbildung begegnen wir in Kalat Seman, dem reichsten und eigenartigsten Ruinenfelde des Nordens. Ein riesiger Klosterbezirk, die sogenannte Mandra, umschließt hier als Hauptheiligtum eine kreuzförmige Gruppe von vier durch eingeschobene Ecknischen verbundenen

#### Säulenbasiliken (Abb. 211 und Tafel XIV, 2).

Den Mittelpunkt bildet ein achteckiger, von Arkaden umgebener Hof, in dessen Mitte sich die Säule des Symeon Stylites erhebt. Wohl schon zu Lebzeiten dieses Heiligen, der auf ihr mehr als ein Jahrzehnt büßend verbrachte, haben die Wallfahrten begonnen, und nach seinem Tode (i. J. 459), gegen Ausgang des 5. Jahrhunderts, mag die ebenso prächtige wie gewaltige Anlage entstanden sein. Eine Kirche im wahren Sinne bildet allein die Ostbasilika, in der zum erstenmal auch die Seitenschiffe in Nebenabsiden ausmünden. Wir haben darin möglicherweise eine Umbildung des Trichorums zu erkennen. Die anderen drei Basiliken stehen als Hallen in engerer Beziehung zur Säule. Die Vorhalle der westlichen erhebt sich über einer Freitreppe, getragen von Stützmauern, die das abschüssige Terrain ausgleichen, während um den nördlichen Kreuzarm von zwei Seiten ein Portikus herumgeführt war. Die am besten erhaltene Südfront weist einen dreieckigen von breitem Bogen, Nebenportalen und gleichen Seiteneingängen durchbrochenen Narthex auf (Abbild. 211 und Tafel XIV, 1).

Den einheimischen Ziergliedern der syrischen Baukunst mischen sich in Kalat Seman manche byzantinisierenden Motive bei. Für die ersteren ist die Einfachheit der Formen bezeichnend. Glatte umlaufende Gesimse deuten im Außenbau den Ab-

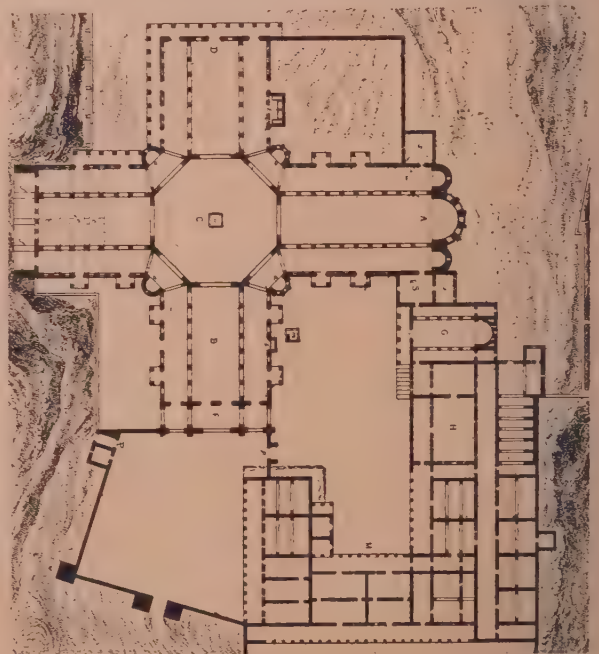


Abb. 211. Grundriß der Mandra und vierfachen Basilika in Kalat Seman (1:1650)  
(Ausschnitt nach de Vogüé, a. a. O. II).



1.



2.

Klosterkirche in Kalat Seman

1. Fassade der Südbasilika

2. Mittelhof (Oktogon) mit Durchblicken in die Ost- und Südbasilika





schluß des Erdgeschosses und einzelner höherer Stockwerke an. Besonderer Beliebtheit erfreut sich das Wulstprofil. Bandfriese umziehen die Fenster und Türen, werden rücksichtslos zu Stufen gebrochen oder rollen sich zu Voluten ein (Abb. 206 u. 208). Dazu kommen runde Bossen und Konsolen unter dem Dachansatz, an den Apsiden aber mit ihnen abwechselnd Wandsäulchen, die in Kalb-Luzeh und Kalat Seman in doppelter Reihe übereinander stehen (Abb. 208), am letztgenannten Ort durch das verkröpfte Zwischengesims getrennt und oben von Muscheln umgeben. An der Südfassade treten hier Pfeiler vor (Tafel XIV, 1), wie auch sonst kanelliert und sichtlich bestimmt Statuenschmuck aufzunehmen. Auf kräftiges Schattenspiel zielt vor allem der die Apsiden umsäumende Bogenfries ab. Das Ornament (s. unten) trägt einen etwas trocknen, aber in seiner Klarheit trefflich dem Hausteinbau angepaßten Charakter, dem sich auch das reichere byzantinische Akanthusblattwerk aus technischem Materialzwang unterwerfen muß (Tafel XIV, 2). An den Pilaster- und Säulenkapitellen (Abb. 208) korinthischen Stils läßt man die Blätter freilich von jeher gern ungeschnitten. Die älteren Säulenbasiliken weisen noch öfters das dorische und jonische Kapitell auf (Abb. 213), von denen mitunter die erstere Kanellierung annimmt. Die jonische Schnecke und andere Formen verwachsen mit den konsolenartigen Ansätzen, durch die man das Bauglied früh zu verstärken anfängt, zu knaufartigen Bildungen. Das reine Würfelkapitell begegnet uns hingegen erst spät und vorwiegend an kleineren Ziersäulchen. Die äußerste Vereinfachung erfährt die dekorative Architektur in der Basaltregion des Ostens und Südens.

In den holzarmen Gebirgslandschaften des südlichen Zentralsyrien, deren Hauptstock der Djebel Hauran bildet, ist man in der Ausnutzung des Bogens am weitesten gegangen, und zwar schon sehr früh. Eine Folge von Querwänden, die im Mittelschiff von einem weitgespannten, in den seitlichen von engeren Bogen durchbrochen werden, ermöglichte es, den Gesamtbau unter eine flache Steindecke zu bringen, ein System, das aus konstruktiven Gründen die Einfügung von Emporen begünstigt. Von den einschlägigen Denkmälern entstammt jedoch der apsislose Bau von Schakka, ja vielleicht auch der stärker veränderte mit angebauter Apsis von Tafka (Abb. 212) noch heidnischer Zeit. In Kanawat ist in gleicher Weise eine ältere profane Säulenbasilika mit Atrium anscheinend im 4. Jahrhundert der christlichen Kirche dienstbar gemacht und eine kleinere mit veränderter Orientierung in einen anstoßenden Tempel eingebaut worden. Häufiger ist die hallenartige Pfeilerbasilika, in der nur die Nebenschiffe Steindecken, das mittlere in gleicher Höhe oder über niedriger Obermauer einen Dachstuhl trugen (Abb. 213), meist mit eingebauter Apsis (Umtajeh, Um il Kuttah, Um Djemal), manchmal aber auch mit ausgebauter (ebenda und in Id Deir) oder geradlinigem Abschluß (Sabhah). Aber auch die Säulenbasilika ist im Hauran mehrfach vertreten sowohl durch den gewöhnlichen Bautypus (Um Djemal), wie sogar mit Emporen (Um is Surab von 489) und am glänzendsten durch die einzige fünfschiffige Anlage Syriens in Suweda aus dem 4. bis 5. Jahrhundert mit in der Breite der drei inneren

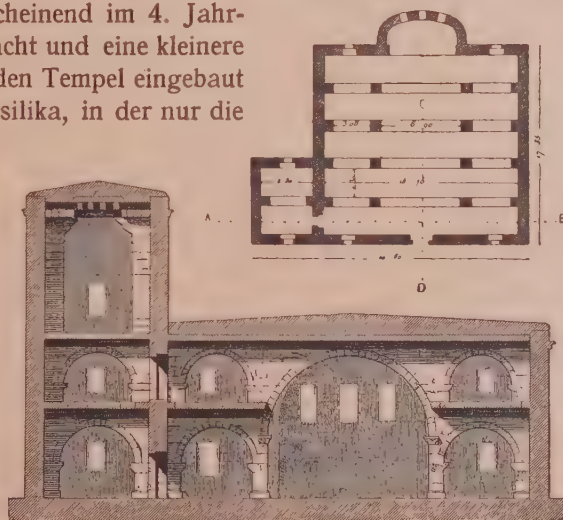


Abb. 212. Basilika in Tafka, Grundriß und Querschnitt (1:380) (nach de Vogüé, a. a. O. I.)



Schiffe angeschlossenem dreiteiligem Presbyterium. Neuere Untersuchungen haben Anhaltspunkte darüber ergeben, daß ihr sowohl im Westen wie im Süden ein Atrium vorlag.

Die Entwicklung des basilikalen Bautypus, wie sie sich ungeachtet aller örtlichen Verschiedenheiten aus den syrischen Denkmälern ablesen läßt, kann ihren Brennpunkt nur in Antiochia gehabt haben, doch müssen wir uns die antiochenische Mutterkunst nach der dekorativen Seite ungleich reicher durchgebildet vorstellen. Sie strahlte aber auch nach anderen Richtungen aus und hat vor allem an das früh christianisierte Mesopotamien (S. 9) viel mehr von ihrem ornamentalen Formenschatz abgegeben. Über die Anfänge der christlichen Baukunst in Edessa und seinem Hinterlande geben freilich nur die Schriftquellen Bericht.

·VMM IS-SVRAB·

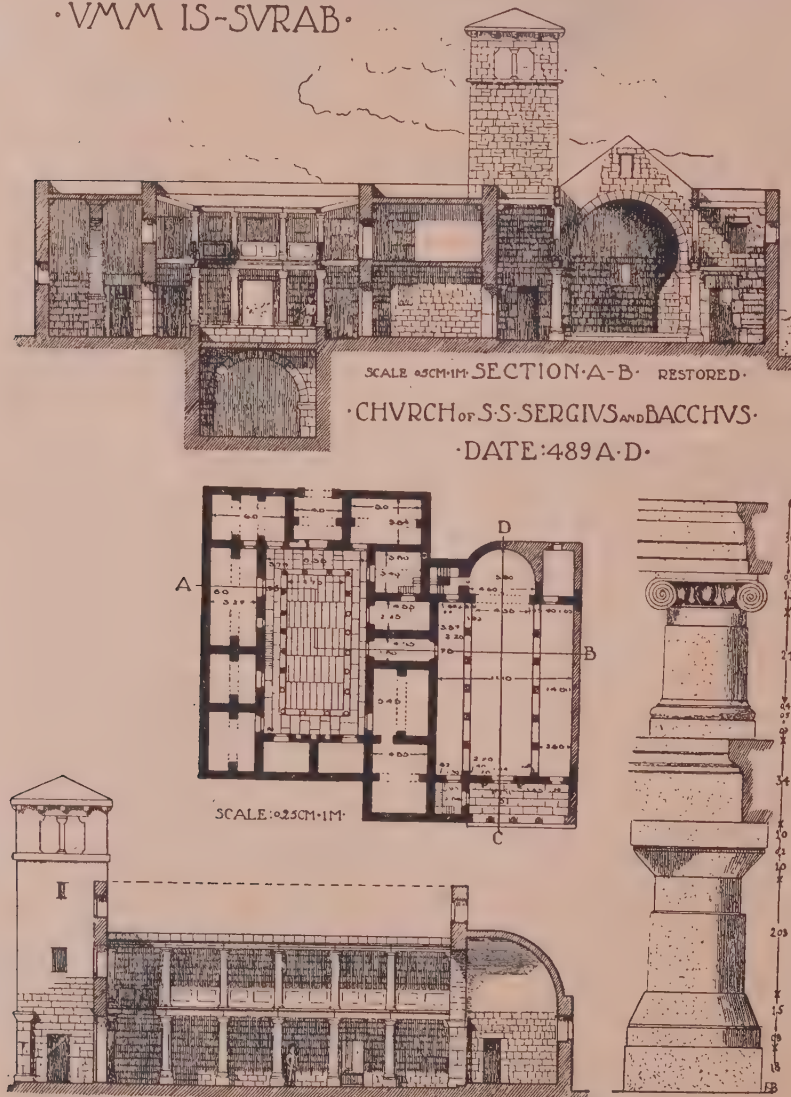


Abb. 213. Klosteranlage mit Basilika in Umm is Surab  
(Aufnahmen und Rekonstruktion nach H. C. Butler, a. a. O. Div. II, Sect. A, P. 3).

Sie bezeugen, daß selbst schon im 2. Jahrhundert ein heidnischer Tempel in ein Gotteshaus umgewandelt worden war und daß die „große Kirche“ im Jahre des Religionsedikts von Mailand (313) begonnen und 324 vollendet wurde, — ohne Zweifel eine Säulenbasilika, wie es von zwei weiteren im 4. Jahrhundert erbauten Märtyrerkirchen — die eine von ihnen nahm 394 die Reliquien des Apostels Thomas auf — u. a. m. aus dem 5. Jahrhundert ausdrücklich überliefert ist. Auf bedeutende Kirchenruinen eines fortgeschrittenen Bautypus stoßen wir am Euphrat, in Rusapha (Sergiopolis) und Halebieh (Zenobia). Die Sergiusbasilika (Abb. 214), wahrscheinlich eine Stiftung des Kaisers Anastasius († 518), vermag sich mit den ihr nächstverwandten syrischen Bauten von Kalb Luzeh (und Ruweha) zu messen, weist aber innerhalb ihres weitgestellten Pfeilersystems noch Säulenarka-



Abb. 214. Die Sergiusbasilika in Rusapha, Durchblick in die Apsis  
(nach Aufnahme von F. Sarre).

den auf, deren nachträgliche Einfügung angesichts der gleichzeitigen Kapitellformen mindestens zweifelhaft bleibt. Von zwei Basiliken in Zenobia zeigt wenigstens die eine mit ihr weitgehende Übereinstimmung in der durch äußere Strebepfeiler gesicherten Bogenkonstruktion von weiter Spannung, und auch die andere in der Grundrißbildung mit eingebauter Apsis. Daß aber die Säulenbasilika sogar über den Tigris hinaus verbreitet war, lehren die erhaltenen Außenmauern einer solchen in Mayafarkin. Mit ihrer angebauten, rechteckig ummantelten Apsis erscheint diese ebenso altertümlich in der Anlage, wie in der Behandlung der korinthischen Kapitelle ihrer Pilaster und verschleppten Säulen noch ganz von antikem Formgefühl beherrscht. Gleichwohl wird man darin nicht ein Zeichen sehr früher Entstehung erblicken dürfen. Lebt doch das hellenistische, mit Weinranken und Girlanden vermischte Akanthusornament (s. unten) noch durch Jahrhunderte in der mesopotamischen Steinmetztechnik fort. Diese Dekoration entfaltet sich noch üppig in den gewölbten Klosterkirchen, die sich besonders in der Gebirgslandschaft des Tur Abdin in beträchtlicher Anzahl vorfinden und wenigstens zum Teil bis in die altchristliche Zeit zurückreichen.

Von den beiden scheinbar grundverschiedenen Typen der Wölbkirche sind wohl die mit einer langgestellten Tonne bedeckten einschiffigen Säle als der ältere anzusehen, obgleich keines der erhaltenen Bauwerke vor dem 7. Jahrhundert entstanden sein mag. Ihre Abstammung von den flachgedeckten frühchristlichen Bethäusern ist so wenig wie die der syrischen Hallen (S. 210) zu verkennen, zumal die Einwölbung (wenigstens bei Mar Sowo in Kakh) sichtlich auf jüngeren Umbau zurückweist, während die übrigen Denkmäler (in Mar Augen, Kefr Zeh,



Salah u. s. w.) eher von einheitlicher Entstehung sind. Diese aber ist in zwei Fällen inschriftlich festgestellt, bei Mar Kyriakos (in Arnas) im 8. und bei Surp Hagop (Dschinndeirmené) gar im 9. Jahrhundert. Der letztgenannte Bau zählt jedoch zur anderen Denkmälerreihe, an deren Spitze Mar Gabriel steht, vielleicht schon um 500 erbaut, und der auch Mar Jakob (in Salah), Mar Ibrahim u. a. m. sowie die Kosmaskirche in Diarbekr (Amida) mit Apsis aus dem 7. Jahrhundert angehören. Dieser Typus, bei dem ein tonnengewölbter Saal der von Nebenräumen umgebenen Apsis quer vorgelegt (und manchmal mit dreiseitigem Umgang versehen) ist, könnte aus dem ersten in Folge der Schwierigkeit hervorgegangen sein, das dreiteilige Bema mit dem einschiffigen Langhaus zu vereinigen, — wenn man ihn nicht aus einem anderen Gebiet (Ägypten?) herleiten will. Die damit aufs engste zusammenhängende Frage, seit wann in der kirchlichen Baukunst Mesopotamiens der Gewölbebau zur Anwendung gekommen ist, erscheint zurzeit noch nicht spruchreif. Unzweifelhaft aber hat sie nicht nur ihre antikisierenden und eigenartigen Zierglieder, wie die horizontal umbrechenden und hufeisenförmigen Bogen, sondern auch manche altertümlichen Bauformen, so z. B. die offene Apsis im Hof und die Türme, bis in das Mittelalter bewahrt.

Die Erforschung der syrischen Baudenkmäler ist im wesentlichen durch die amerikanischen Expeditionen 1899, 1904 u. 1909 zum Abschluß gebracht worden (s. oben S. 21 die einschlägige Literatur). Dankenswerte Ergänzungen brachten auch Th. Uspenskij, Bull. de l'Inst. archéol. russe à cple. 1902, p. 94—214; Abel O. Frère, Or. christ. V, p. 223 und Prinz Joh. Georg zu Sachsen, Tagebuchblätter aus Nordsyrien, Leipzig 1912 sowie Röm. Quartalschr. 1911, S. 72 ff. u. 160 ff. und Zeitschr. f. christl. K. XXIV, S. 113; vgl. auch R. E. Brünnow und A. v. Domaczewski, Die Provincia Arabia III für die Haurankirchen und zur Typenfrage Butler, Rev. archéol. 1906, S. 413 ff. Über die Edessenischen Kirchen handelte Baumstark, Or. Christ. 1904, S. 164 ff. Genaue Aufnahmen aus Zenobia und Rusapha sind zu verdanken F. Sarreu. E. Herzfeld, Archäol. Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, Berlin 1911, I, S. 136 ff. u. 166 ff. und III, Taf. LVI ff. u. LXXI ff. Die Frage nach den Anfängen der gewölbten Kirchen wurde angeregt von J. Strzygowski (u. M. v. Berchem). Amida, Heidelberg 1910, S. 217 ff. Die Baudenkmäler des Tur-Abdin wurden von Miß G. L. Bell ebenda S. 224 ff. und Zeitschr. d. Arch. 1913, Beiheft 9, der Forschung zugänglich gemacht. Vgl. ferner C. Preusser, Nordmesopot. Baudenkmäler 1911 und H. Kohl, Kars Firaun in Petra 1910, 17 u. 13. wiss. Veröff. d. d. Orient. Ges. und zur Nachprüfung der Zeitfrage und den Beziehungen zu Ägypten und dem Sinai S. Guyer, Repert. f. Kunstwissenschaft 1912, S. 483 ff.

### Nordafrika und Ägypten.

So klar und vollständig wir die Entwicklung des Basilikenbaues in Syrien überblicken, so unbestimmt bleiben unsere Vorstellungen von der kirchlichen Baukunst Alexandrias. Was das ägyptische Hinterland an Denkmälern bietet, stellt größtenteils schon eigenartig umgebildete Anlagen dar, aus denen wir die einfachen Stammtypen nicht zu erschließen vermögen. Die genauere Durchforschung der Cyrenaica nach diesen steht noch aus. Einen

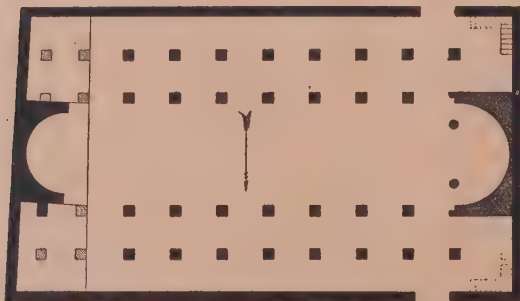


Abb. 215. Basilika von Orleansville, Grundriß.

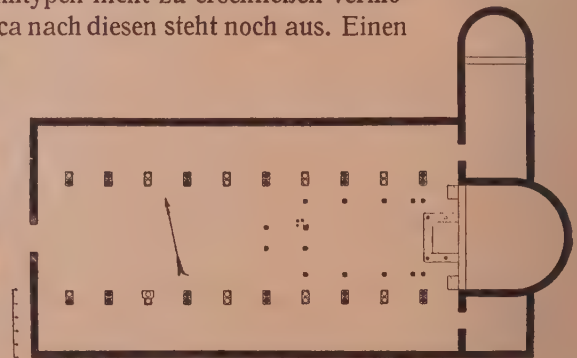


Abb. 216. Basilika von Timgad, Grundriß.

(Nach Gsell, Les mon. ant. de l'Algérie et de la Tunisie II.)

gewissen Ersatz aber gewährt Nordafrika, das sich bereits seit dem 3. Jahrhundert eines blühenden kirchlichen Lebens erfreute. Seinen Boden bedecken zahlreiche Baureste christlicher Basiliken. Weitaus die Mehrzahl verdankt ihre Entstehung der vorbyzantinischen Zeit. Der Erhaltungszustand reicht freilich nirgends an den der syrischen Kirchenruinen heran, und auf den Aufbau lassen sich daher oft nur unsichere Schlüsse ziehen. Die vorherrschende Technik des Bruchstein- und Mörtelbaues bot nicht die gleiche Gewähr langer Dauer wie die Quaderfügung, welche hier in der Regel nur für die Apsis und andere ausgezeichnete Gebäudeteile zur Anwendung gelangte. Wenn in der Raumgestaltung größere Übereinstimmung besteht, so beruht das wohl weniger auf nachwirkenden syrischen Einflüssen, auf die manche dekorativen Elemente, wie das an Kämpfern und Säulenbasen vorkommende Feuerrad (bzw. die Wirbelrosette), hinweisen, als auf der gemeinsamen ursprünglichen Grundlage und dem gleichartigen liturgischen Bedürfnis. Die parallel verlaufende Entwicklung zeigt vielmehr ihre ausgesprochenen Besonderheiten, bewahrt aber ziemlich lange zum Teil sehr primitive Grundformen. In der rechtwinkligen Gestaltung des apsislosen Presbyteriums hat man freilich mit Unrecht den Urtypus der christlichen Basilika auf afrikanischem Boden erhalten zu sehen geglaubt. Begegnet es uns hier auch schon im 4. Jahrhundert (Djemila, Hidra), so lassen doch die meisten einschlägigen Denkmäler deutlich genug in seiner dreiteiligen Anlage ihre spätere Entstehung und eine absichtliche Vereinfachung erkennen (Thelepte, Henchir Guellil, Henchir Tikubai, el Beida u. a. m.), während einschiffige Saalkirchen überhaupt nicht allzu zahlreich vorkommen.

Als althergebrachtes Bauschema wird in Nordafrika wieder die Basilika mit eingebauter Apsis bis in die Spätzeit fortgeführt. Die manchmal (Abb. 215) noch fehlenden Nebenräume liegen seit dem 5. Jahrhundert regelmäßig (Benian, Thelepte, Thebessa, Lambesus, Morsot usw.) vor (Abb. 219), und in einzelnen Fällen, z. B. in Hidra, besitzen sie auch Durchgänge zur Apsis. Bevorzugt aber wird im allgemeinen eine Grundrißbildung, die bei gleicher Absonderung der Altarnische, zu der öfters durch Einfriedigung sowie durch Erhöhung des Fußbodens noch mehrere Joche des Hauptschiffs hinzugezogen werden, die Apsis etwa zur Hälfte hinausgerückt erscheinen läßt (Henchir el Atech, Tigzirt). Von den Nebenräumen wird dann sehr oft der eine (Abb. 216) über die Flucht der Längsmauern (oder bisweilen rückwärts) ausgedehnt (Timgad, Henchir el Azreg, Hidra, Thelepte u. a. m.). Es fehlt auch nicht an Beispielen einer doppelseitigen Verbreiterung derselben (Henchir Resdis, Guesseria u. a. m.), doch kommt es im Innern so wenig wie in Syrien zu einer zusammenhängenden Querschiffbildung. In ähnlicher Weise wird der angebauten Apsis das

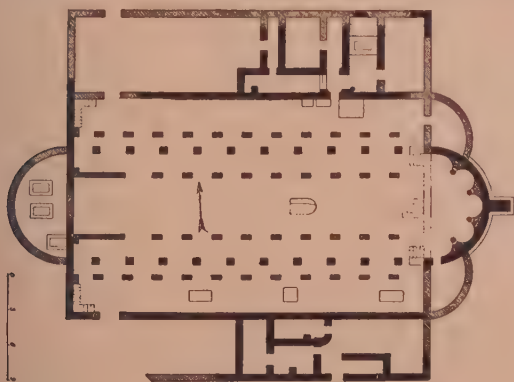


Abb. 217. Basilika von Matifu (Grundriß)  
(nach Osell, a. a. O. II).



Abb. 218. Basilika von Damus el Caritá (Grundriß)  
(nach Fr. Wieland, Ein Ausflug in das altchristl. Nordafrika, 1900).



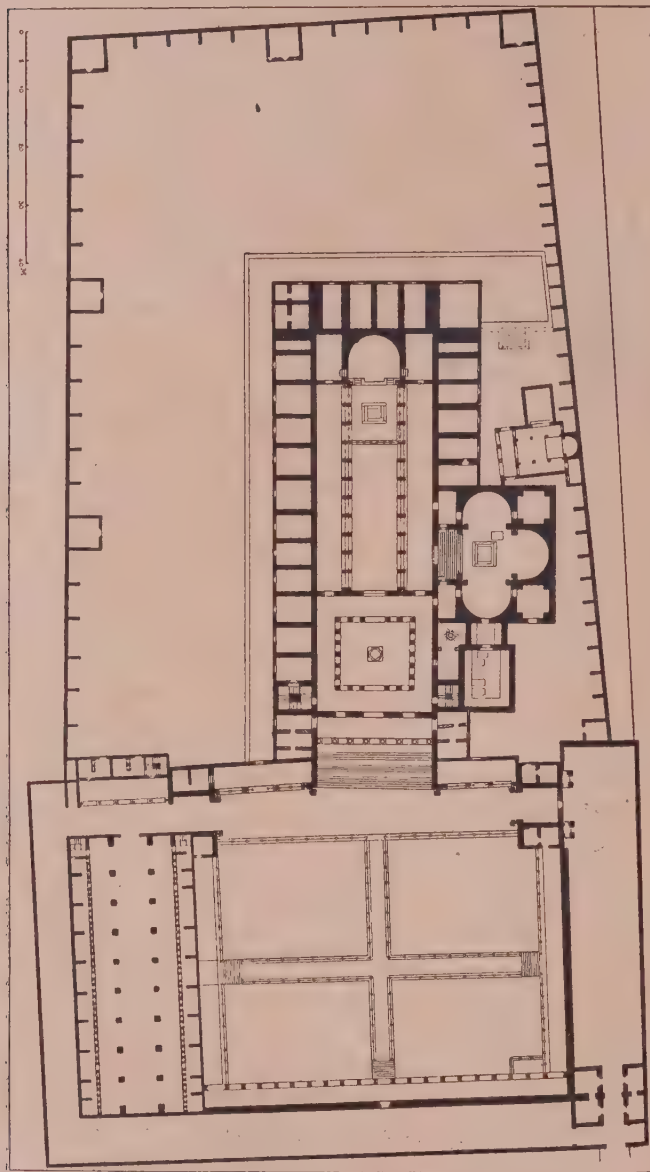


Abb. 219. Klosteranlage mit Basilika in Thebessa  
(nach Gsell, a. a. O. II).

bereicherten Kirche von Damus el Caritá (Abb. 218) bei Karthago sowie von der neuerdings daselbst auf dem Cömeterium von Meidfa aufgedeckten „Basilika Majorum“ (z. T. aus dem 3. Jahrhundert?) erreicht. Angesichts dieses reichen Denkmälerbestandes wird man in der mehrschiffigen Basilika einen altertümlichen, vielleicht aus Alexandria übernommenen Bautypus erblicken dürfen.

Im konstruktiven Aufbau bildet die häufige Verwendung von Pfeilern neben (Abb. 219) oder in Verbindung mit Säulen, die mit sockelartigen Basen und eigenartig umgebildeten

Diakonikon oder die Prothesis manchmal angegliedert (Kherbet bu Addufen u. a. m.), meist sind sie aber wohl bei ihr durch bloße Absperrung der anstoßenden Ecken der Nebenschiffe gewonnen worden. Diesem zweifellos ursprünglicheren, aber im ganzen seltener vertretenen Planschema gehören einige der bedeutendsten Bauwerke, wie die Basilika von Thelepte, Lamigigga, Annuna (mit rechteckig ummantelter Apsis) und die der Heiligen Salsa sowie die große in Tipasa an, von diesen beiden wurde die erstere jedoch erst durch einen Umbau (523) auf das doppelte Maß der älteren (dreischiffigen) Anlage gebracht.

Eigentümlich ist der afrikanischen Kirchenarchitektur die Vorliebe für eine Raumgliederung durch mehrere Stützenreihen, deren Zahl in sieben Fällen vier beträgt, und zwar schon bei einfachster Grundrißbildung in Orleansville (Abb. 215), dessen Basilika im Jahre 325, also vor den konstantinischen Gründungen in Palästina erbaut wurde. Dreimal kommen sieben Schiffe vor (Tipasa, Segermes, Matifu), — hier zufolge späterer Umbauten (Abb. 217), — die in der großen Basilika von Tipasa durch Einfügung der mittleren beiden Säulenreihen sogar auf neun vermehrt wurden. Die Höchstzahl wird auch von der groß angelegten, aber sichtlich umgestalteten und sogar mit einem mitten durchgelegten Querschiff



Abb. 220. Die Basilika von Thebessa, Durchblick in die Apsis  
(nach Gsell, a. a. O. II).

korinthischen und jonischen Kapitellen ausgestattet waren (Abb. 220), einen hervorstechenden Zug. Dadurch scheint oft die Spannung der durchweg gebräuchlichen Bogen verringert worden zu sein. Wo uns gar Doppel- oder Wandsäulen begegnen, deutet die geringe Breite der Nebenschiffe u. a. m. darauf hin, daß diese ein leichtes, vermutlich aus Töpfen zusammengefügtes Gewölbe trugen (Satafié, Dar el Kus u. a. m.), wie es die Apsiden öfters aufweisen. Emporen erweisen sich, einzelne jüngere Bauten (z. B. Tizirt) und vor allem die Basilika der großen Klosteranlage von Thebessa ausgenommen (Abb. 219 u. 220), als Zutat einer späteren Zeit unter byzantinischem Einfluß (Matifu, Tipasa). Dieser monumentalste Bau Nordafrikas bietet zugleich das seltene Beispiel eines mit Portiken ausgestatteten Atriums (zwei weitere in Thelepte und Henchir Tikubai), während gewöhnlich eine offene oder geschlossene Vorhalle (Tipasa, Benian, Morsott usw.), manchmal auch ein einfacher Hof (Thelepte, Hydra u. a. m.), den Zugang zu dem in drei Portalen geöffneten Langhaus vermittelt oder nur das mittlere einen Vorbau erhält (El Hamiet, Sidi Embarek). Hier und da standen Türme, vor der Fassade (Hydra, Thebessa). Seitliche Anbauten gehören so wenig wie in Syrien zu den Seltenheiten.

Schon seit dem 4. Jahrhundert bildet die Orientierung der Apsis nach Osten die Regel. Manchmal findet sich auf der Westseite eine Gegenapsis (Thelepte, Matifu), aber nicht immer als Überbleibsel einer älteren Plangestaltung, wenigstens ist ihre spätere Entstehung in einem Falle gesichert. Sie wurde in Orleansville erst im Jahre 475 eingebaut, um das Grab des



heiligen Reparatur aufzunehmen, womit wohl erst die Verlegung der Eingänge an die Langseiten und die Zufügung einer Empore zusammenging. Wir haben es hier und in anderen Fällen (Damus el Caritá, Alexanderbasilika in Tipasa) offenbar mit der Hereinziehung der sepulkralen Exedra (S. 28) in das Kirchengebäude zu tun, das man überhaupt nirgends so uneingeschränkt für Begräbniszwecke freigab, ist doch z. B. die Basilika der heiligen Salsa in Tipasa geradezu mit Gräbern gepflastert. Eine solche Gewöhnung erleichterte auch die Verschmelzung der Basilika mit dem Trichorum (S. 27), das gelegentlich in ausgesprochen kleeblattförmiger Gestaltung an die Stelle des Presbyteriums tritt (Kherbet bu Addufen), während es zuerst wohl an eine der Langseiten angeschlossen zu werden pflegte, wie wir das in Damus el Caritá und noch in Thebessa bei dem weiträumigen Anbau sehen (Abb. 218 u. 219). Als jüngere Übergangsstufe aber ist vielleicht das triapsidale Presbyterium in Matifu (Abb. 217), eine Zutat aus byzantinischer Zeit, anzusehen, dessen in Nischen gegliederte und säulenumstellte Hauptapsis sich noch an einem anderen Bau der Spätzeit (Dar el Kus) wiederfindet. Der trikonche Grundriß des Presbyteriums erscheint jedoch keineswegs auf Nordafrika beschränkt und hat schwerlich hier seinen Ursprung. Wenn wir in Oberägypten Anlagen begegnen, die sich auch darin mit den kirchlichen Denkmälern Nordafrikas berühren, so liegt die Annahme einer einheitlichen alexandrinischen Wurzel solcher Typen am nächsten.

Die Denkmälerforschung in Nordafrika wurde zusammengefaßt von St. Gsell, *Les mon. ant. de l'Algérie et de la Tunisie* und *Atlas archéol. de l'Afrique*, Paris 1912; vgl. auch den Auszug von Leclercq bei Cabrol, *a. a. O.* I, 1, c. 658—707 (Afrique) mit vollst. Lit. bis 1904/5 und von wichtigeren Ergänzungen besonders Gsell u. Grandidier, *Atti del II<sup>o</sup> Congr. internaz. di archeol. crist.*, Roma 1902, p. 51, 195 u. 225 ff. (Tipasa, Hidra und Thelepte) und A. Piganiol, *Mél. d'archéol. et d'hist.* 1912, S. 94 sowie Delattre, *C. r. de l'Acad. des inscr. et b. lettres* 1907, p. 516 ff. (zur Basilica Majorum) und Ballu, *Bull. du Com. des trav. hist.* 1908, p. 230 (Timgad), (Tipasa); weitere Speziallit. bei Kaufmann, *a. a. O.* S. 85 ff.

Ägypten selbst bewahrt heute nur noch wenige Überreste altchristlicher Basiliken. Daß ihre Zahl jedoch eine große gewesen sein muß, steht angesichts der allgemeinen Verbreitung, welche das Christentum alsbald bei den Kopten fand (S. 141), außer Zweifel. Von Alexandria aus wird auch der neue Kirchentypus in das Niltal eingedrungen sein. Dort hatte die hellenistische Bauform jedenfalls schon früh mannigfaltige Anwendung gefunden, wenn auch die zeitgenössischen Berichte außer den Namen der Hauptkirchen, die der Gottesmutter, dem Täufer, dem heiligen Markus und anderen Heiligen geweiht waren, nur allgemeine Angaben über ihre Pracht enthalten. Haben doch die Ausgrabungen in der benachbarten Menasstadt (s. unten) ein überraschend reiches architekturgeschichtliches Ergebnis geliefert: vier unter sich durchweg verschiedene Säulenbasiliken. Entspricht die ältere Gruftkirche des Menasheiligtums mit ihrer schon von zwei kleineren Rundnischen umgebenen, ausladenden Apsis im übrigen wohl einem allgemeinen Schema der Frühzeit (S. 203) und vertritt der kreuzförmige Prunkbau des Arkadius einen byzantinischen Typus (s. unten), so stehen daneben doch zwei Beispiele der bodenständigen Bauweise: eine dreischiffige Cömeterialbasilika mit eingebauter Apsis inmitten dicht angeschlossener Nebengebäude, der nicht einmal das vorgelagerte Atrium fehlt, und vor allem die unmittelbar an die Anlagen des Heilbades angegliederte Kirche, welche bei übereinstimmender Raumgestaltung noch eine Gegenapsis aufweist.

Im Hinterlande stoßen wir nur auf wenige Denkmäler von gleicher Bedeutung. Mit der Cömeterialbasilika von Abu Mina stimmt im Grundriß die Kirche des Jeremiasklosters in Sakkarah (wohl aus dem 6. Jahrhundert) noch vollkommen überein. Hier wie dort war vorn durch eine quer eingestellte Säulenreihe eine Art Innennarthex abgesondert, in Sakkarah aber auch ein geschlossener dreiteiliger Narthex hinzugefügt. Mit Ausnahme der



Abb. 221. Die Basilika des Weißen Klosters, Durchblick zum Querschiff  
(nach W. de Bock, *Matér. p. s. à l'archéol. chrét. de l'Égypte*, 1901).

Zierglieder und spärlicher Mauerreste sind die in Kalkstein gearbeiteten Bauteile entführt worden. Christliche Kirchen haben sich auch in manchem der alten Tempel eingenistet, so z. B. in Karnak und auf der alten Insel Philä. Sie haben leider selten die verdiente wissenschaftliche Beachtung gefunden. Die kleine Basilika von Philä, welche eine ebenfalls eingebaute Apsis besaß, ist abgetragen worden und nur ihre dekorativen Bauglieder sind größtenteils erhalten geblieben. Als Kirche ist wohl auch ein größerer unregelmäßiger Bau anzusehen, in dem eine breite rechteckige Nische die Apsis ersetzt. Daneben befindet sich wie im vorigen ein Treppenaufgang, und zwei Säulenreihen bildeten das Mittelschiff, während Pfeilerstellungen zwei nördliche und drei südliche Nebenschiffe schieden und vermutlich Emporen trugen.

Wie hier und in der Menasstadt lassen schon manche ältere Aufnahmen seither verfallener Denkmäler deutliche Beziehungen zur nordafrikanischen Architektur erkennen. In Hermonthis und Ibrihim sind fünfschiffige Basiliken nachgewiesen worden. Die letztere zeigte Pfeilerstellungen zwischen den Nebenschiffen, die erstere besaß sogar eine Gegenapsis und Emporen. Als Altarnische diente jedenfalls in späterer Zeit die von Nebenräumen umgebene Ostapsis. Möglich ist es freilich, daß die westliche Conche hier, wie z. B. in Baalbek, ihren Ursprung dem Wechsel in der Orientierung der Basiliken verdankt. Allein für ihre fortdauernde Verwendung auf afrikanischem und ägyptischem Boden müssen doch besondere Gründe mitgesprochen haben, und zwar allem Anschein nach sepulkrale. Denn nirgends war die Totenverehrung so verbreitet und so mächtig wie in Ägypten. Das würde auch die



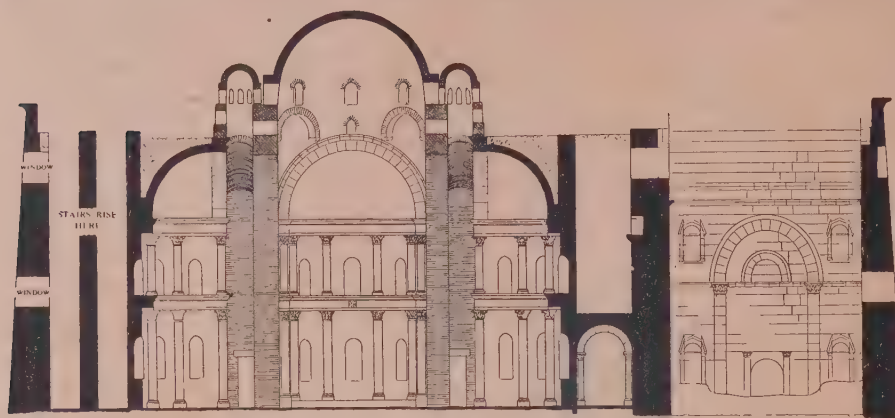


Abb. 222. Querschnitt durch den Trikonchos und die Nebenräume des Weißen Klosters (1 : 325)

(nach Somers Clarke, The christ. antiquities of the Nile Valley, 1912).

bedeutende Entwicklung erklären, die hier der kleeblattförmige Altarraum gewonnen hat. Wir finden ihn zu monumentaler Gestaltung gesteigert schon in den riesigen Basiliken der beiden oberägyptischen Hauptklöster in der Thebais vor, der vom heiligen

Schenute († um 450) angeblich aus griechischen Tempelquadern erbauten des Weißen (Deir el Abiad) und dem Backsteinbau des darnach genannten Roten Klosters (Deir el Achmar), einer ungefähr gleichzeitigen Gründung seines Lehrers Bishai, bei Sohag. Neuere Untersuchungen haben uns eine genauere Kenntnis derselben gebracht.

Als gewaltige, festungsgleiche Mauervierecke von über 74 (bzw. 40) Meter Länge und nahezu halber Breite, deren rückwärts geneigte Wände an altägyptische Tempelmauern erinnern und wie diese durch die Hohlkehle abgeschlossen werden, liegen sie inmitten der Ebene da, hoch über dem Boden von zwei Reihen undicht verteilter Fenster durchbrochen. Die Hauptzugänge befinden sich ungefähr in der Mitte beider Langseiten (Abb. 223), doch steht heute hier wie dort das Südtor allein noch offen. Das Nordportal führte unmittelbar in die Basilika, welche dieser Langseite in voller Ausdehnung angeschlossen ist, auf der anderen

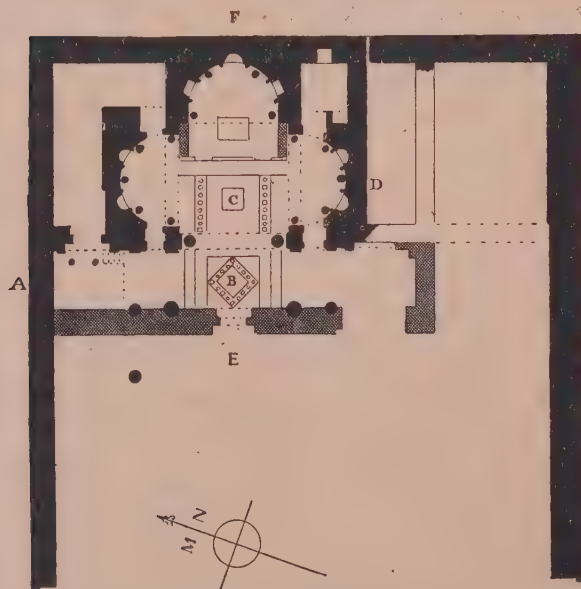


Abb. 223. Grundriß der Basilika des Roten Klosters (Osthälfte) (1:300) (nach Somers Clarke, a. a. O.).

aber durch eine mächtige Quadermauer von einer langen Halle und mehreren in die Ostecke eingebauten Nebenräumen geschieden wird. Die Anordnung der letzteren, deren Ziegelgewölbe offenbar wiederholte Erneuerung erfahren haben, ist im Weißen Kloster noch in den Mauerzügen erkennbar, während das Rote Kloster ganz und gar erfüllt ist von den elenden Behausungen der heutigen Bewohner. Innerhalb der Basilika hat sich im Kloster des Heiligen Schenute eine größere Anzahl der riesigen, abwechselnd aus Granit gearbeiteten oder aufgemauerten Säulen erhalten (Abb. 221), auf deren korinthischen Kapitellen wahrscheinlich ein Architrav lag, da Bogen eine zu starke Überhöhung des Schiffes bewirkt hätten. Da aber die Außenmauern eine obere Fensterreihe in größerer Höhe aufweisen (Abb. 222), waren offenbar Emporen vorhanden, während über der Seitenhalle die hochgelegte Decke nur ein niedriges Bodengeschöß getragen haben kann. Eine aus Quadern aufgeführte Treppe nahm fast die ganze Südhälfte des Narthex ein, der im Westen der Basilika vorgelegt ist, aber nur im Weißen Kloster. Diesen bedeckte

ursprünglich eine Balkendecke, später ein Tonnengewölbe, darüber lag ein Obergeschoß, doch scheinen die auf je fünf Säulen ruhenden Apsiden an seinen beiden Enden von Anfang an eingebaut zu sein. Die einander in der Mitte gegenüberliegenden Türen, durch die man die Kirche von Westen betrat, sowie die Nordtür sind nachträglich zum Verteidigungszweck vermauert worden. Wie arabische Geographen bezeugen, war die Basilika noch im 13. Jahrhundert wohl erhalten. Heute dient ihr Hauptschiff als Hofraum, den die zwischen ihren Säulen eingefügten späteren Klostergebäude umgeben und die Fassade des zur Kirche umgewandelten Presbyteriums abschließt (Abb. 221). Durch ihre Technik und durch ihre Formen verraten die Außenmauern, die Gewölbe und noch manche Teile im Innern des letzteren, daß hier eine weitgehende Erneuerung in arabischer Zeit stattgefunden hat. Allein daß die Anlage ursprünglich ist, dafür bürgt die völlig gleichartige Gestaltung des Altarraums im Roten Kloster. Das Presbyterium



Abb. 224. Vierungsturm der Basilika des Roten Klosters mit Kuppel und Apsiswölbung  
(nach de Bock, a. a. O.).

erscheint in beiden Fällen wie ein selbständiger Anbau an die Basilika. Haben wir es doch mit einem Trichorium zu tun, das durch kleinere viereckige Umräume — sie mögen als Prothesis, Diakonikon und Baptisterium gedient haben — sowie durch den Treppenaufgang in der Nordostecke und ein vorgelagertes Querschiff zum Rechteck ergänzt wird. Sichtlich späterer Entstehung ist zwar auch im Roten Kloster die vorgezogene Frontmauer, aber in diese Mauer halb eingeschlossen stehen nicht nur die letzten Säulen der beiden Seitenschiffe der Basilika, sondern zwischen ihnen auch zwei in engerem Abstände eingestellte Säulen an ihrem Platze, die zweifellos einst den Triumphbogen trugen. Andererseits hat sich sowohl hier wie im Weißen Kloster ein zweites noch enger zusammengedrängtes Säulenpaar im Eingangsbogen des Trikonchos erhalten. Endlich sind die mit Backstein eingewölbten Apsiden hier wie dort mit zwei Reihen kleinerer Säulen übereinander umstellt, zwischen und über denen sich wohl zur Aufnahme von Statuen (s. S. 150) Wandnischen öffnen (Abb. 222/3). Diese dekorative Innenarchitektur ist erst 1907/8 von den zur Verstärkung der Wände eingebauten späteren Futtermauern wieder befreit worden. Die Fassadenwand des Trichorums gibt sich im Roten Kloster schon durch ihre monumentale Quaderschichtung als echter Bestandteil der Basilika zu erkennen. Pilaster mit korinthischer Kapitellbildung und Wandnischen (bzw. Fensterrahmen) mit dem charakteristischen gebrochenen Giebel des koptischen Dekorationsstils schmücken sie (Abb. 224) sowie auch die Front des teilweise erneuerten turmartigen Oberbaues, die vielleicht unter den Dachstuhl des Haupt- und Querschiffes einbezogen und von innen sichtbar war, während er das Gewölbe der drei Apsiden überragt und an der Ostseite noch seine vollständige Verblendung trägt (Abb. 224). Im anderen Falle trug er wohl ein Zeltdach. Denn zu dem Schluß, daß die Kuppel, die sich über dem mittleren Quadrat des Trikonchos erhebt, nicht ursprünglich und daß dieser Baukörper größtenteils in jüngerer Technik wiederhergestellt ist, führt unabweislich dessen innere Gestaltung. Dort erblicken wir Ecknischen, durch die das Quadrat mit dem Kuppelgewölbe vermittelt wurde, und zwar mit Hilfe kleiner, ihre Konchen sowie die Fensterbogen der Wandmitte — ursprünglich auch solche zweier Seitenfenster — tragenden Säulchen mit koptischen Blattkapitellen. Eine gleichartige Ecklösung ohne ältere Bauglieder findet sich im Schenutekloster wieder (Abb. 222). Das aber ist eine typisch islamische Konstruktion des Mittelalters und nicht, wie von anderer Seite angenommen wurde, ein schon in altchristlicher Zeit aus der sassanidischen Baukunst aufgenommenes Motiv.

Für das kleeblattförmige Presbyterium mit seinen säulenumstellten Apsiden wird Alexandria das Vorbild geliefert haben, wenn es auch in den koptischen Klosterkirchen bedeutende Fortbildung fand (s. unten). Als Durchschnittstypus alexandrinischer Herkunft aber hat sichtlich die dreischiffige Säulenbasilika mit eingebauter Apsis und schwach entwickelten



Nebenräumen im Anfang die weiteste Verbreitung gewonnen, wie manche leider meist dürftigen Trümmer bis tief nach dem Sudan hinauf bezeugen (Denderah, Der es Salib, Der el Malak, Soba), während nur noch ein unsicheres Beispiel einer mehrreihigen Säulenkirche vorliegt (Ginetti). Pfeiler bildeten wohl die Ausnahme (Geziret et Matuga) und hätten, wo die Stützen fehlen, kaum so spurlos verschwinden können.

Mehrfach hat hingegen eine nachträgliche Umwandlung des basilikalen Aufbaues in ein System massiver Backsteinpfeiler stattgefunden, die fast eine zusammenhängende Mauer bilden und Tonnengewölbe stützen, am augenfälligsten in Abu Schennis bei Antinöe und in der Georgskirche von Nakadeh, wo Quertonnen den Jochen der Säulenstellungen entsprechen. Durch Emporen wird eine gleiche Höhenlage aller drei Schiffe hergestellt. In der ersteren Art wurden dann im 6./7. Jahrhundert auch Neubauten (z. B. in Serre im Sudan) ausgeführt, bis zur halben Mauerhöhe meist in Bruchstein oder aus altem Steinmaterial, darüber in ungebrannten Ziegeln von Nilschlamm. In größeren Kirchen, so z. B. in der des Symeonklosters bei Assuan scheint man aber auch später über dem Hauptschiff, dessen Spannweite die Einwölbung nicht zuließ, den hölzernen Dachstuhl beibehalten zu haben. Dieser Bau zeichnet sich wieder durch die Erweiterung des Presbyteriums zum Trikonchos aus, dessen Apsiden jedoch hier bereits mit dem rechteckigen Grundriß vermittelt sind. Die Eingänge sind wie in der Regel in die Seitenmauern eingebrochen, während die geschlossene Westwand eine kleine Gegenapsis aufweist.

Die große Masse der bekannten koptischen Kirchen gehört in ihrer bleibenden Ausgestaltung erst dem 6. bis 9. Jahrhundert an. Die Vorliebe für ein dreiteiliges Presbyterium (Haikal) von vereinfachter rechteckiger Gestalt mit drei Altären und für ein dem Chor vorbehaltenes Querschiff, das jedoch nirgends aus der Flucht der Seitenmauern hinausragt, die Einfügung der Kuppel wie überhaupt die Verquickung des basilikalen Schemas mit dem Gewölbebau bilden ihre charakteristischen Grundzüge.

Verhältnismäßig klar, sogar noch querschifflos erscheint die basilikale Anlage in der Patriarchatskirche von Kairo, die über einem gewölbten Gang des römischen Kastells von Babylon erbaut und danach Al Mu'allaka („die Hängende“) genannt ist. Die in der nördlichen Säulenstellung des Hauptschiffes statt des geraden Architravbalkens eingespannten drei Bogen und sein Gewölbe dürften freilich ihre Entstehung ebenso wie ein an der Nordseite angeführtes zweites Nebenschiff erst einem Umbau des 8. oder 9. Jahrhunderts verdanken. Die gesamte übrige Anlage aber weist, von einer noch älteren Seitenkapelle abgesehen, ins 6. Jahrhundert zurück. So alt ist in Abu Sergah, wo die Legende den Ruheplatz der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten voraussetzt, nur die kleine dreischiffige Krypta, während die große mit Emporen und Querschiff ausgestattete Säul basilika, die der Kirche von Al Mu'allaka oft den Vorrang bestritt, sich den jüngeren kairenischen Heiligtümern (Amba Schanuda, Mari Mina u. a. m.) anschließt. Eine Gründung syrischer Mönche aus vorarabischer Zeit ist uns in der Al Hatra-kirche des Deir es Suriani in der Salzregion des Nitristales erhalten, wo sich schon im 3., wenn nicht gar im 2. Jahrhundert Anachoreten angesiedelt hatten, und in ihr ein den oberägyptischen Klosterbasiliken nah verwandter Bautypus. Das Trichorum erscheint hier bereits mit der Basilika vollkommen verschmolzen, indem die Seitenapsiden — sie hatten wahrscheinlich eine neue Bedeutung für den antiphonen Gesang gewonnen — an die Enden des Querschiffs verlegt sind. Zu solcher Umgestaltung hat wohl das Bedürfnis nach engerem Zusammenschluß des Altarraums, dem auch hier die Apsis fehlt, mit den Nebenräumen geführt, während das gewölbte Schiff durch eine Wand davon geschieden und in ihm wieder durch Schranken ein vorderer Abschnitt geschaffen wurde. Über dem Presbyterium und über dem Mittelquadrat des Querschiffs erheben sich größere, über den Pastophorien kleine Kuppeln, über dem Westende des Schiffes eine Gegenapsis. Manche Teile mögen freilich im 9. Jahrhundert unter dem Abt Moses von Nisibis erneuert sein, dem der Altarraum seinen arabeskenartigen Stuckdekor verdankt.

Kuppeln finden wir fast regelmäßig in den mannigfaltigen Mischtypen vor, wie sie die Klosterkirchen von Amba Bischai und al Baramus im Nitristal, die aus mehreren Bauten bestehende Gruppe von Nakadeh, die ursprünglich dreischiffige, später an der Nordseite durch zwei Seitenschiffe erweiterte Märtyrerkirche von Esneh u. a. m. vertreten, in anderen selteneren Fällen auch die Seitenapsiden. Am folgerichtigsten äußert sich der koptische Kunstgeschmack

in den Zierformen der Architektur, in denen das antike Blattwerk des Akanthus durch schematische stilisierte Bildungen abgelöst wird (s. unten).

Über die Kirchen von Alexandria vgl. die (S. 26) o. a. Lit. bei Cabrol, a. a. O. Die neuentdeckten Basiliken von Abu Mina bietet K. M. Kaufmann, *Die Menasstadt*, Leipzig 1910, S. 101 und 106, Abb. 46 u. 49. Für die koptische Baukunst sind neben Somers Clarke, *Christian antiquities in the Nile valley*, Oxford 1912, noch immer A. Butler, *The ancient coptic churches*, Oxford 1884, und A. Gayet, *L'art copte*, Paris 1902, zu Rate zu ziehen sowie im einzelnen W. de Bock, *Matér. p. s. à l'archéol. chrét. de l'Égypte*, St. Petersburg 1901, Ainalow, *Въз. Хрoвнѣа* 1902, S. 190 ff. und Strzygowski, *Or. christ.* 1901, S. 356 ff. (Al. Hatra); vgl. ferner (zu Apa Jeremia) J. E. Quibell, *Excav. at Sakkarah* 1907/8, Le Caire 1909, und J. P. Kirsch, *Röm. Quartalschr.* 1911, S. 49 sowie (zu den Kirchen von Bawit) J. Clédat, *Le monastère de Baouît*, Le Caire 1904, und bei Cabrol, a. a. O. II, 1, c. 212—23 (Baouît).

### Byzanz, Kleinasien und Griechenland.

Es ist unverkennbar, daß die dreischiffige Säulenbasilika als hellenistische Schöpfung ihre reinste und höchste baukünstlerische Ausgestaltung auf griechischem Kulturboden gefunden hat. Im Grundriß und im Aufbau bewahrt sie hier eigentümliche, von den bevorzugten Bautypen des Orients und Afrikas abweichende Züge. Nicht die eingebaute, sondern die ausladende Apsis bildet die Regel. Von außen wird diese meist seit dem 5. Jahrhundert durch dreiseitige, in der Folge durch vieleckige Ummantelung verstärkt. Zeitig setzt die Querschiffbildung ein, während die Pastophorien erst unter dem um sich greifenden Einfluß syrischer Kultformen hinzukommen. Die Säulenstellungen, deren Wirkung gern durch Verwendung buntfarbiger Steinarten gesteigert wird, beherrschen das Langhaus. Sie werden in den Nebenschiffen öfters verdoppelt, im Querschiff nicht selten als Umgang fortgeführt und mit Vorliebe in einem Emporengeschoß wiederholt. Der Pfeiler bleibt auf konstruktiv bedeutsame Punkte großer Monumentalbauten (Abb. 229) beschränkt.

Die treibenden Kräfte des Fortschritts liehen dem ganzen Kunstkreise, an den sich auch das griechische Festland und die Inseln anschließen, Byzanz und die Seestädte von Kleinasien, das sein eigentliches Hinterland bildet. In allen Wechselbeziehungen, die sich zwischen der Hauptstadt und der blühenden Provinz spannen, behauptete sich in der letzteren ein selbständiges Kunstwollen. Hier wie dort spielen dann syrisch-palästinensische Einflüsse hinein, — das wiederholte Vorkommen des Atriums weist früh auf solche Zusammenhänge hin —, um hier wie dort den einheimischen Stammformen angepaßt zu werden. Stärkeren Anregungen des Orients folgend, sondern sich aber alsbald die Innenlandschaften ab, um dann auch auf das Küstengebiet zurückzuwirken. So ergibt sich für Kleinasien, obwohl seine zahlreichen Ruinenstätten noch nicht erschöpfend durchforscht sind, das Bild einer ungemein reichen und vielgestaltigen Entwicklung. Die sich rasch vollendende Christianisierung der kleinasiatischen Städte spiegelt sich in der wiederholten Umwandlung der Tempel — z. B. in Aphrodisias (Abb. 225) und sogar des Augustustempels in Ankyra — in christliche Basiliken, wozu der Übergang des Wortes Naos in den kirchlichen Gebrauch das sprachliche Widerspiel darstellt. Indem die Cella beseitigt, Außenmauer und Apsis hinzugefügt wurden, gewann man im ersten Fall aus der Säulen-

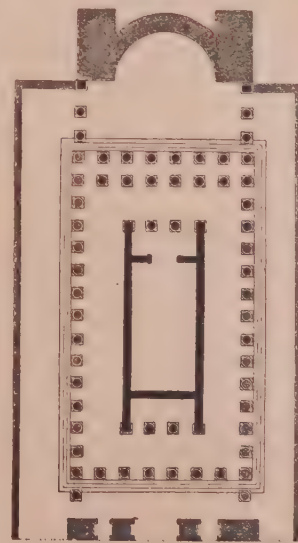


Abb. 225. Zur Basilika umgebauter Tempel in Aphrodisias (nach Texier, *Descr. de l'Asie Mineure*).



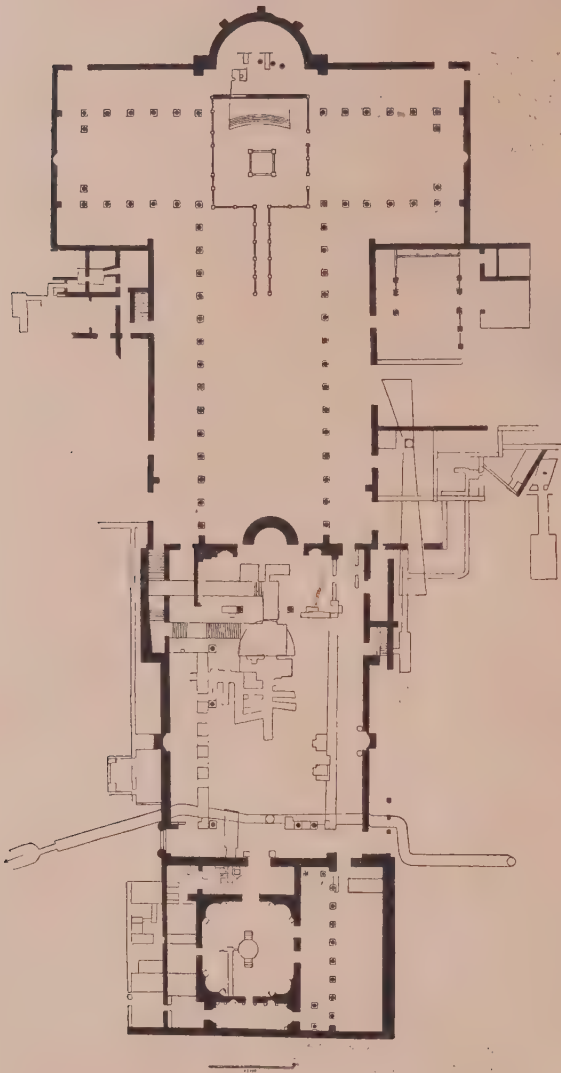


Abb. 226. Doppelbasilika und Baptisterium des Menasheiligtums, Grundriß (1:870)  
(nach Kaufmann, Die Menasstadt, 1910).

halle die dreischiffige Anlage und eine Art Querschiff, im zweiten (und ähnlich auch in Kalodja) wurde die Cella selbst zur Saalkirche mit angebautem, rechteckigem Presbyterium umgewandelt. Reichlich verwandte antike Architekturstücke geben selbst Neubauten ihr Gepräge, so z. B. die dorischen Säulen der schlichten Basilika von Priene, deren Apsis wie eine eingebaute Exedra (S. 202/3) anmutet und noch der Nebenräume entbehrt. Die Regel bildet jedoch für die älteren Denkmäler die ausladende halbrunde Apsis, so z. B. bei der Basilika auf der Agora von Pergamon, bei der Nordkirche von Seleukeia (Meriamlik), sowie bei der wieder auf den Grundmauern eines Tempels erbauten Basilika von Kardamena (Kos), die insgesamt schon das Atrium aufweisen (die beiden ersteren mit Narthex).

So ungenügend auch die Kunde von den Anfängen christlicher Architektur am Bosphorus bleibt, so ist es doch sehr wahrscheinlich, daß die ältesten Gründungen Konstantins im neuen Rom nicht anders aussahen als etwa die von ihm in seiner kleinasiatischen Residenz Nikomedia erbaute Basilika. Auch die im Nikaaufstande verbrannte ältere Sophienkirche soll aus einem heidnischen Tempel entstanden sein. Da sie erst unter Konstantius II. vollendet worden ist, muß jedoch zum mindesten ein vollständiger Umbau stattgefunden haben. Eine Basilika, wahrscheinlich aber eine solche von stark ausgeprägter Kreuzform, scheint nach neueren Quellenforschungen auch die konstantinische Apostelkirche gewesen zu sein, für die vielleicht die Geburts-

kirche in Bethlehem (S. 208) das Vorbild abgegeben hat. Das angeschlossene Mausoleum hingegen, das allein neben dem Justinianischen Neubau erhalten blieb, gehörte dem zentralen Bautypus an (s. unten). Auf Konstantin wird außerdem die ältere Irenenkirche zurückgeführt, auf Theodosius d. Gr. die Kirche des Evangelisten Johannes im Hebdomonpalast, während die Gründung der ehrwürdigsten beiden Gottesmutterkirchen, der Kyrosbasilika und der Blachernekirche, bereits in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts fällt. Nähere Angaben besitzen wir nur über die Gestalt der letzteren, — dank Konstantin Porphyrogennetos. Mag selbst ihr kleeblattförmiges Presbyterium erst unter Justinian durch Hinzufügung der Seitenapsiden bei ihrer Wiederherstellung entstanden sein; — eine Annahme, die an sich so wenig begründet ist



Abb. 227. Das Ausgrabungsfeld der beiden Menasbasiliken im Durchblick vom Baptisterium her  
(nach Aufnahme von Reiser und Binder in Alexandria).

wie in Bethlehem, — so war doch die kreuzförmige Plangestaltung und die umlaufende Empore wahrscheinlich auch hier von Anfang an vorhanden. Beide Baugedanken sind bezeichnend für den byzantinischen Basilikentypus. So beherrscht hier von Anfang an ein größerer Zug die Entwicklung. Noch früher sehen wir in zwei anderen Fällen an weit getrennten Punkten durch das unmittelbare Eingreifen der kaiserlichen Macht von Byzanz her eine kreuzförmige Anlage entstehen.

Als zu Beginn des 5. Jahrhunderts der Bischof Porphyrius in Gaza mit Hilfe der Kaiserin Mutter Eudoxia an Stelle eines niedergerissenen Tempels ein christliches Gotteshaus aufzuführen sich anschickte, erhielt er einen solchen Plan aus Konstantinopel und zu seiner Verwirklichung Säulenschäfte aus den Marmorbrüchen von Karystos. Bleibt hier die Gestaltung des Baues im einzelnen unbekannt, so hat eine der erfolgreichsten jüngsten Ausgrabungen auf ägyptischem Boden die Trümmer einer Riesenbasilika (Abb. 226/7) ans Tageslicht gebracht, die eine übereinstimmende Grundrißbildung erkennen läßt. An der anderthalb Tagereisen von Alexandria in der Libyschen Wüste gelegenen Wallfahrtsstätte, die unter einer um hundert Jahre älteren dreischiffigen Säulenbasilika die Gruft des heiligen Menas barg (S. 222), ließ Kaiser Arkadius im Anschluß an deren Apsis einen Monumentalbau errichten (Abb. 226/7), dessen gesamte, das typische Akanthusblattwerk und andere echt byzantinische Motive aufweisende dekorative Architektur aus griechischem Inselemarmor gearbeitet ist. An Länge (60 m) übertraf die Menasbasilika, deren Glanz noch arabische Geographen preisen, das einzige erhaltene Bauwerk dieses Typus, die Demetriuskirche in Saloniki (s. unten), an Breite blieb sie als dreischiffiger Raum ein wenig dagegen zurück. In der Apsis stieg man zu einer kleinen Doppelkrypta hinab, während der Zugang zu einer breiteren, in das Märtyrerggrab einmündenden Galerie im Westen lag. Der Altar mitsamt dem Synthronos war hier mitten in das Querschiff vorgeschoben. Das Atrium schloß sich an die Südseite der Kirche an. Außer Zweifel steht,



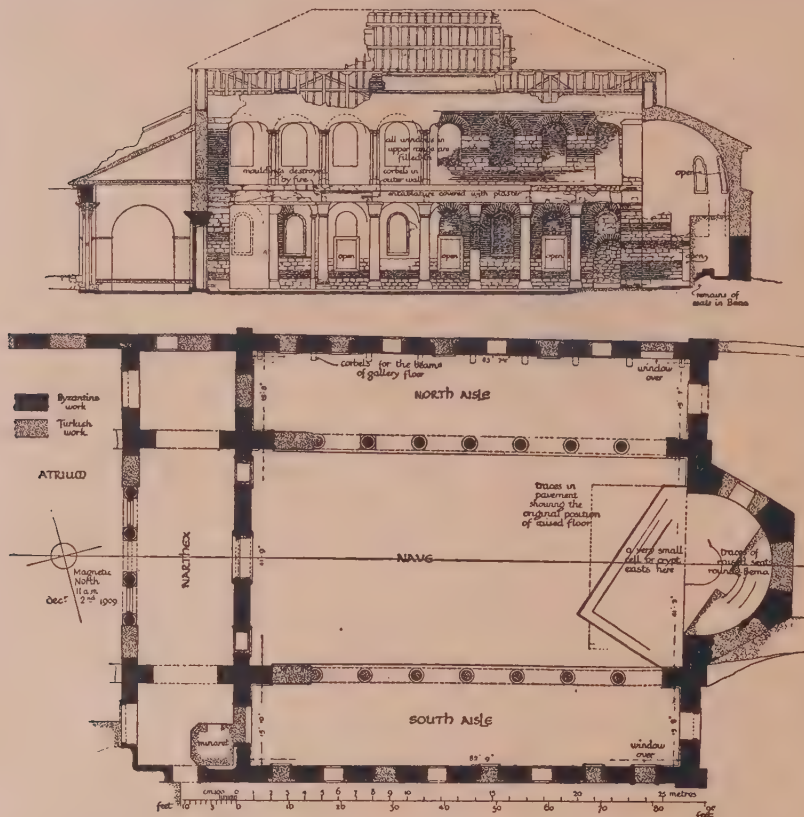


Abb. 228. Basilika des Johannes Studios in Konstantinopel (Grundriß und Schnitt)

(nach A. v. Millingen, *Byzant. churches in C-ple*, 1912).

daß sowohl die Nebenschiffe wie die Säulenstellungen der Kreuzarme Emporen trugen. Wenn der Bautypus hier bereits um die Wende des 4. Jahrhunderts kaum weniger reich ausgebildet erscheint als in einem jüngeren Denkmal in Saloniki (s. unten), so wächst die Wahrscheinlichkeit, daß schon mit der Konstantinischen Apostelkirche das kreuzförmige Baueschema in Byzanz Verwirklichung gefunden hatte, muß doch ein berühmtes Vorbild auf die typische Ausgestaltung der Basilika im Sinne der Kreuzesform seinen Einfluß geübt haben.

Auf dem Boden Konstantinopels vertritt den örtlichen Bautypus heute einzig die im Jahre 463 n. Chr. vom Patricius Johannes Studios erbaute Basilika des berühmten Studitenklosters in verfallendem, wenngleich leidlich erhaltenem Bestande (Abb. 228). Ihre Grundriß-

bildung ist jedoch eine einfachere. Die Kreuzarme fehlen ihr. Auch die Vermutung, welche die mit alten Türstöcken ausgestatteten Ausgänge an den Enden der Nebenschiffe nahe legen, daß einst zuseiten der dreiseitig ummantelten (teilweise erneuerten) Apsis die Pastophorien an das Langhaus angebaut waren, scheint sich durch die neuesten Untersuchungen (des russischen archäologischen Instituts) nicht bewahrheitet zu haben. Dagegen haben sie zur Entdeckung einer kreuzförmigen kleinen Krypta geführt. Im Untergeschoß liegt ein Architrav über weitgestellten Säulen aus Verde antico, während die etwas kleineren der Empore — (die Mehrzahl ist hier und dort durch hölzerne ersetzt) — mit ihren eigenartigen Kompositkapitellen und den darauf sitzenden Kämpfern die Bogen der Obermauer aufnehmen, über der sich der abgetragene niedrige Lichtgaden des Mittelschiffes erhob. Die Außenwände waren in beiden Geschossen von Rundbogenfenstern durchbrochen. An die (erst nachträglich zugebaute) dreigeteilte Vorhalle, über der die Westempore lag, schloß sich das Atrium an, von dem nur noch die Nordmauer vorhanden ist.

Dem byzantinischen Basilikentypus sind auch die einschlägigen Denkmäler von Saloniki zuzurechnen. Eine der Studiosbasilika ähnliche Anlage, deren christlicher Name verschollen ist, hat sich in der sogenannten „Alten Moschee“ (Eski Djuma) nicht viel vollständiger er-



Abb. 229. Die Demetriusbasilika in Saloniki im Durchblick zur Apsis

(nach Aufnahme von H. Brockhaus).

halten. Ihre Nebenschiffe entbehrten anscheinend von jeher der Anbauten. Auch ziehen sich hier die Säulenstellungen mitsamt der Empore um die Eingangsseite des Naos herum und zeigen in beiden Geschossen Bogenverbindung und Kämpfer. Der Blattschmuck der letzteren und die Kapitellformen weisen ins 5. Jahrhundert. Als hervorragendstes Denkmal des altbyzantinischen Bautypus steht daneben die Prachtbasilika des Märtyrers Demetrius da, des Schutzheiligen der Stadt.

Zwar hat sie im 7. Jahrhundert nach vorhergegangener Beschädigung eine durchgreifende Ausbesserung erfahren, aber sichtlich ohne Veränderung des Grundrisses und ihres Aufbaues. So bietet sie, ungeachtet der späteren Umwandlung in eine Moschee (Kassimije-Djami), allein noch eine unmittelbare Anschauung von der großartigen Steigerung der basilikalen Bauform zur kreuzförmigen Emporenbasilika, wie sie in Byzanz jedenfalls schon vor Entstehung der Menaskirche erzielt worden war (Abb. 229). Das Obergeschoß umgürtet hier den gesamten Innenraum einschließlich der beiden Seitenflügel des Querschiffs, welche sich dicht vor der Apsis gegen das Mittelschiff erschließen. Ihre einst in voller Höhe geöffneten Bogen sind erst durch türkische Einbauten gesperrt worden. Die Seitenschiffe sind verdoppelt, die fünfschiffige Anlage aber ist derart abgestuft, daß bis zum Querschiff eine zweite tiefer liegende Empore über der niedrigen äußeren Säulenreihe hinläuft. Bei so starker Inanspruchnahme der Höhe für den Aufbau der Nebenschiffe bleibt für den Lichtgaden wenig Spielraum. Die Verbindung der Säulen ist ausschließlich durch Bogenschlag hergestellt. In das Stützensystem des Mittelschiffes sind — schwerlich erst nachträglich — je zwei Pfeiler eingeschoben. Für die Kapitelle ist fertiges, aber wohl nicht ganz gleichzeitiges Material zur Verwendung gekommen, wobei die verschiedenen Typen in symmetrischer Folge verteilt wurden. Von der Erneuerung scheint die im Hufeisenbogen eingewölbte lichte Apsis gänzlich unberührt geblieben zu sein, bewahrt sie doch über den Säulen, die ihre fünf hohen Bogenfenster trennen, eine Reihe unter sich gleichartiger Akanthuskapitelle vom charakteristischen Blattschnitt des frühen 5. Jahrhunderts (s. unten) mit den um diese Zeit beliebten Tauben an den Ecken und hohen kreuzgeschmückten Kämpfern. Schon sehr früh scheinen den Seitenflügeln nach Osten zu Anbauten zugefügt worden zu sein,



die zum Teil wieder verfielen, während mehrere vor der Front und neben der nördlichen Langseite der Kirche in verschiedener Erhaltung fortbestehende Kuppelgebäude der Lokaltradition wohl mit Recht als Mausoleum des Heiligen, als Baptisterium u. a. m. gelten.

Den betrachteten Beispielen des kreuzförmigen Bautypus schließt sich ein weiteres im pamphyliischen Perge sowie die Ruine einer großen Basilika in Sagalassos im südlichen Kleinasien an, über deren inneren Aufbau uns die allein noch aufrecht stehenden, aus den Quadern eines Dionysostempels erbauten Außenmauern zwar keine Auskunft geben, deren Plan mit weit vorspringendem Querschiff und dreiseitiger Apsis aber zu solchem Vergleich Anlaß bietet. Anscheinend besaßen beide nur den Narthex. Zwei andere Basiliken in denselben Städten kommen mit ihrem weiträumigen, aber wenig oder gar nicht vortretenden Querschiff den römischen am nächsten. Sie weisen jedoch nicht etwa auf Einwirkungen Roms zurück, sondern auf einen ihnen allen gemeinsamen byzantinisch-palästinensischen Stammtypus. In beiden Kirchen von Perge, welche ihrer Bauart nach noch dem 4. Jahrhundert angehören können, ist ein Umgang nachgewiesen mit dem Unterschiede, daß bei der einen — diese zeigt die in Kleinasien seltene fünfschiffige Anlage — die äußeren Säulenreihen über das Querschiff fortliefen, bei der anderen die Arkaden, wie in der Menasbasilika und Demetriuskirche, sich um dasselbe herumzogen. Beiden war ein Atrium und der ersteren auch ein Narthex vorgelegt. Die Apsis ist hier wie dort von doppelten Nebenkammern umgeben und mitsamt denselben außen geradlinig abgemauert. Diese Erweiterungen des Presbyteriums scheinen von Syrien her in den Küstenlandschaften Eingang gefunden zu haben, wo sich die verschiedenen Einflüsse kreuzen mußten. Im kilikischen Hierapolis, in Rhodiapolis in Lykien und in Ephesus (Abb. 248) sehen wir im 5. Jahrhundert der halb oder völlig eingebauten Apsis querschiffloser Säulenbasiliken schon die Nebenräume zugefügt. Von Byzanz her mögen die Emporen Aufnahme gefunden haben, — im letztgenannten Bau wenigstens nachträglich,

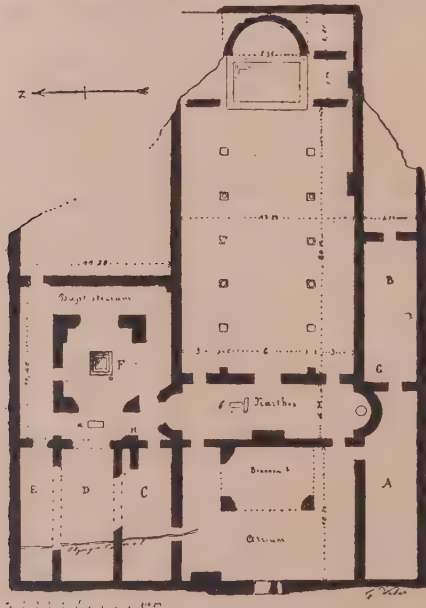


Abb. 230. Basilika in Gülbagtsche (bei Smyrna)  
(nach Strzygowski, Kleinasien usw., 1903).

wie die Aufgänge im erneuerten Bema schließen lassen. Daß sie an der neuerdings aufgegrabenen großartigen Säulenbasilika der heiligen Thekla in Seleukeia nicht mehr nachzuweisen sind, die als Stiftung Kaiser Zenos († 491) an Stelle eines älteren Heiligtums über einer noch älteren, durch dorische Säulen in drei Schiffe gegliederten und später durch Umräume erweiterten Höhlenkirche entstand, können die wiederholten mittelalterlichen Umbauten verschuldet haben. Ragt doch nur ihre einst von ausgebauten Pastophorien (wie in Abbildung 210) umgebene Apsis heute noch über dem Erdboden auf. In einer fünfschiffigen Basilika des 5. Jahrhunderts in Adalia, die im 7. Jahrhundert in eine Pfeilerkirche mit eingewölbten Nebenschiffen verwandelt und noch mehrfach, zuletzt zur Moschee (Djümanin-djamissi), umgebaut wurde, waren von jeher Emporen da. Die weitere Entwicklung des kleinasiatischen Basilikenbaues verrät das Bestreben, sämtliche Errungenschaften in einheitlicher Zusammenfassung zu verschmelzen. Davon zeugt sowohl die reiche Plangestaltung einer augenscheinlich noch etwas jüngeren

Anlage bei Gülbagtsche (Abb. 230), mit Pastophorien, Narthex, anstoßendem Baptisterium und vorgelagertem Atrium, wie auch die Ruine einer Basilika in Kanitellidis in Isaurien, in der bei ziemlich entsprechender Zusammensetzung Emporen festgestellt wurden. Bei zwei ähnlichen, wenngleich kleineren Anlagen, die durch die neuesten Ausgrabungen in Milet freigelegt worden sind, fällt als Besonderheit ein halbkreisförmiger Umgang der Apsis auf, so daß die letztere wie eine freistehende Exedra anmutet. Er schließt sich bei der vorjustinianischen (querschifflosen) Basilika im Asklepieion an die Nebenschiffe an, bei der Michaelskirche (von 595) nur in der Breite des Mittel- und vor der Apsis abgesonderten Querschiffs, während jene hier in Nebenräume einmünden. Die erstere hat an der Westseite das Atrium und an der Nordseite das Taufhaus, die zweitgenannte ein im Norden anliegendes Atrium und andere Anbauten.

Eigne Wege geht die Entwicklung des Kirchenbaues im inneren Kleinasien. Hier waren vollends die Einflüsse der syrischen Nachbarprovinz und vielleicht sogar Mesopotamiens maßgebend. Unterstand doch die Halbinsel bis um Mitte des 5. Jahrhunderts dem antiochenischen Primat. Einen Zug kräftiger Eigenart läßt jedoch die kleinasiatische Bautätigkeit auch in den Grenzlandschaften (z. B. in Ulu-Bunar und Dikelitasch in Isaurien) bis hinauf nach Kappadokien nicht vermissen. Einen merkwürdig geschlossenen Bautypus lernte die neueste Forschung zuerst auf dem nach seinen zahlreichen Basiliken —, es sind ihrer nicht weniger als sechzehn, — „die Tausend und ein Kirchen“ benannten Ruinenfelde von Bimbirkilisse am Kara-Dagh kennen. Die Holzarmut des Landes hat in diesem Gebiet verhältnismäßig früh zur Einwölbung aller drei Schiffe geführt. Daß bei einschiffigen Anlagen das Gewölbe jedenfalls schon im 5. Jahrhundert zur Anwendung kam, beweist anscheinend die Pelemekirche am Argäus, die ein Querschiff, aber keine Vorhalle besitzt. In anderen Fällen (z. B. in Side) wurde es wohl, wie in Mesopotamien (S. 218), erst später aufgeführt, zumal bei den Basiliken. Gurtbogen stützten im Hauptschiff das aus Feldsteinen und Gußmörtel hergestellte Tonnengewölbe (Abb. 231). Der dadurch geforderten Verstärkung der Träger bot sich die im südlichen Kleinasien seit der Kaiserzeit beliebte Doppelsäule, bestehend aus einem Pfeiler und zwei vorgelegten Halbsäulen, als zweckentsprechendes Bauglied dar. Doch ist die reine Säulenbasilika (ohne Emporen) sogar mitten in Kappadokien vertreten (Gereme). Und da bei einzelnen „altertümlichen Bauten, z. B. bei der sogenannten Konstantinskirche in Andaval, in der Andreaskirche in Till-Köi, in Dschardak und Sivrifissar, ja

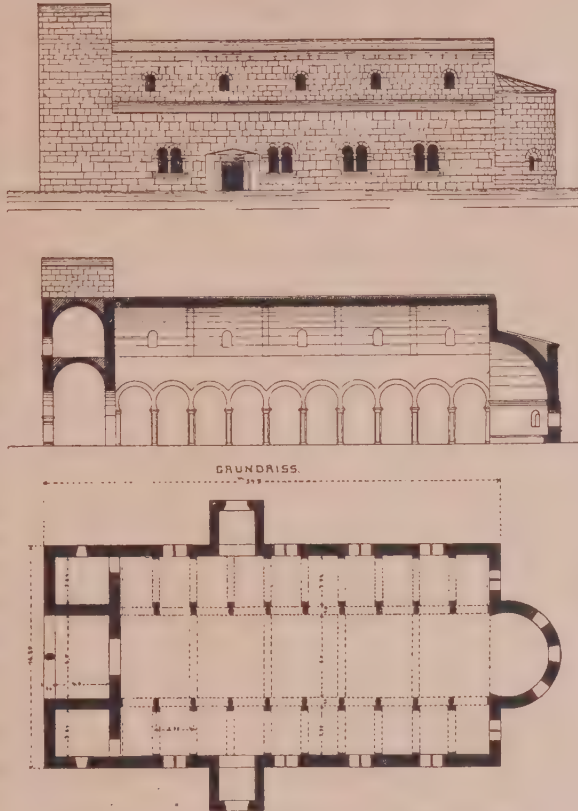


Abb. 231. Gewölbte Basilika in Bimbirkilisse  
(Rekonstruktion)  
(nach C. Holtzmann, Bim-bir-Kilisse, 1904).





Abb. 232. Gewölbte Emporenbasilika in Bimbirkilise (Rekonstruktion)  
(nach Holtzmann, a. a. O.).

teilweise selbst in Bimbirkilise das Gewölbe zweifellos erst nachträglich den Dachstuhl ersetzt hat, da es mehrfach auf vorgemauerten, jüngeren Pfeilern aufruht, so ist jener Basilikentypus wahrscheinlich erst im letzten Jahrhundert vor der arabischen Eroberung, wenn nicht gar nach der dadurch verursachten Zerstörung, zur Vollendung gelangt. Bilden das Stützensystem und der Grundriß, der in der Regel eine hufeisenförmige, außen fünfseitig abgeschlossene Apsis ohne die Nebenräume aufweist — die dreifache Apsis bleibt vereinzelt (Mazylyk) —, sowie die Vorliebe für den Hufeisenbogen im Aufbau Sondereigentümlichkeiten, so treten in der Technik des Hausteinbaues mit den einfachen Ziermotiven des Wulst- oder Bandfrieses (neben dem eigenartigen Zungenfries) u. a. m., sowie in der Form und Verteilung der Bogenfenster und Eingänge deutliche Beziehungen zu den Basiliken Nordsyriens hervor, vor allem aber in der übereinstimmenden Gestaltung der Vorhalle, welche sich in einer Pfeilerstellung zwischen zwei nur von innen her zugänglichen turmartigen Vorbauten der Seitenschiffe zu öffnen pflegt (Abb. 231). Von dem typischen einstöckigen Aufbau machen nur die jüngsten, wohl schon nachjustinianischen Anlagen eine Ausnahme: die allergrößte, aber am unvollständigsten erhaltene Basilika von Bimbirkilise und die weiter nach Westen gelegene eines befestigten Klosters (Abb. 232). Wahrscheinlich besaß wenigstens die letztere auch ein Querschiff und im Gegensatz zu den übrigen einen zusammenhängenden, durch Flügelbauten erweiterten Narthex mit drei Portalen, über dem die Empore herumlief. Eine Kürzung des Langhauses, verbunden mit stärkerer Breitenentwicklung des Gebäudes, macht sich in Folge der Einschiebung eines breiteren Raumabschnittes vor der Apsis (bezw. der Ausbildung des dreiteiligen Presbyteriums) auch in der Basilika von Kesteli auf dem Taurus bemerkbar und hängt augenscheinlich mit dem endgültigen Übergange zum System der Einwölbung zusammen.

Im weiteren Ländergebiet des byzantinischen Reiches behielt die ungewölbte, emporenlose Basilika ihre typische Gestaltung. Die ältesten Kirchen Griechenlands sind im 5. Jahrhundert aus antiken Anlagen durch ziemlich geringfügige Um- und Einbauten entstanden (z. B. im Theokoleon zu Olympia). So begnügte man sich auch im Parthenon zu Athen, der dem allgemeinen, bis Sizilien zu verfolgenden Schicksal der heidnischen Tempel (S. M. dei Greci in Syrakus u. a. m.) nicht entging, den Ostgiebel rücksichtslos durchbrechend, mit dem Ausbau der Altarnische, rückte die Säulenreihen der Cella näher zusammen und verwandelte die alte Schatzkammer in einen durch drei Eingänge mit dem Naos verbundenen Narthex.

In Delphi bezeugen zahlreiche dekorative Bauglieder byzantinischen Stils, daß sich inmitten des verlassenen Tempelbezirks im 5. Jahrhundert eine christliche Basilika erhob. Reste von Neugründungen des 5. und 6. Jahrhunderts bewahren das Kloster Daphni bei Athen (s. Teil II), Lai und Theotoku in Thessalien und Chalkis (in der umgebauten Agia Paraskewi).

Ebenso hat man sich auf die einstöckige Anlage an einem von Byzanz in entgegen gesetzter Weltrichtung weit abliegenden Punkte beschränkt, an dem dank wiederholten Ausgrabungen im Laufe des vorigen Jahrhunderts die Überreste von einem Dutzend altchristlicher und frühmittelalterlicher Basiliken freigelegt worden sind: im Stadtbezirk von Theodosia (Kertsch) auf dem Taurischen Chersonnes (Krim). Die unregelmäßige Bauweise läßt zwar oft eine spätere Wiederherstellung erkennen, aber die (bisweilen noch auf den Säulen vorgefundenen) Kapitelle sind wieder byzantinische Arbeit des 6. oder 7. und zum Teil noch des 5. Jahrhunderts. In dieselbe Zeit gehören auch einige Pavimente. Die ältesten Denkmäler —, so die größte, hart am nördlichen Meeresufer gelegene Basilika, — zeigen das einfache Planschema des dreischiffigen Naos mit angebauter Apsis und vorgelegtem Narthex, dem sich gelegentlich Nebengebäude anschließen. Nirgends begegnen uns Prothesis und Diakonikon, wohl aber ist das kleeblattförmige Presbyterium in einer Cömeterialbasilika vertreten. Die jüngeren Kirchen weisen meist Nebenapsiden auf.

Die Nachrichten über die konstantinischen und anderen ältesten Kirchenbauten in Konstantinopel vgl. bei J. P. Richter, Quellen der Byz. K.-Gesch., Wien 1897, Quellenschr. N. F. VIII. Meine in der Byz. Zeitschr. 1909, S. 554 ausgesprochenen Bedenken gegen die Anzweiflung der Kreuzesform der Apostelkirche durch Heisenberg, a. a. O. II, S. 97 ff. finden in den Ausführungen von E. Weigand, a. a. O., S. 37 ff. kräftigen Vorschub. Zu den erhaltenen Denkmälern vgl. A. v. Millingen, Byz. Churches in Constantinople, 1912 sowie im allgemeinen Ch. Diehl, Manuel d'art byz., S. 83 ff. Die typische Bedeutung des kreuzförmigen Grundrisses wurde treffend hervorgehoben von G. Millet bei Michel, Hist. d'art I, 1, S. 127 ff. Die genauen Aufnahmen der Menasbasiliken liegen vor bei K. M. Kaufmann, a. a. O., S. 76 ff. u. 84 ff. Zur grundlegenden Zusammenfassung von Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der K.-Gesch., Leipzig 1903, vgl. meine kritische Besprechung in der Byz. Zeitschr. 1904, S. 552 ff. Wichtige Ergänzungen und neue Untersuchungen brachten seither H. Rott, Kleinasien. Denkm., Leipzig 1908; Stud. üb. Christl. Denkm., hsgb. von J. Ficker, 5. u. 6. Heft; W. Ramsay and G. L. Bell, The thousand and one Churches, 1909 (Bimbirkilisse); Th. Wiegand u. H. Schrader, Priene, Berlin 1904, S. 480 ff.; F. Knoll, Jahresh. des Österr. archäol. Inst. 1907, S. 74 ff. (Ephesus); S. Guyer, Archäol. Jahrb. (bzw. Anzeiger) 1909, S. 442 ff. (Meriamlik); Th. Wiegand, Abhandl. der Kgl. Akad. d. Wiss. 1908 u. 1911 (Anhang), S. 29 ff. u. S. 34 ff. (Milet); Strzygowski, Δελτίον τῆς ἱστ. καὶ ἐθνολ. Ἑταιρίας 1889, S. 711 (Chalkis); A. Wace u. J. Droop, The Annual of Brit. School at Athens 1906/7, S. 315 ff. (Theotoku u. Lai); zu den Basiliken der Krim endlich D. Ainalow, Denkm. des christl. Chersonnes, Moskau 1905, I (russisch). Im übrigen vgl. die Literaturübersicht bei Kaufmann, Handb., S. 106 ff. sowie (für Griechenland und die Inseln) S. 95 ff.

### Rom und das Abendland.

Der Denkmälerschatz Roms läßt nicht jenes stetige Wachstum der basilikalen Bauform erkennen, von dem in jeder Provinz des Ostens die Kirchenruinen noch in ihrer Zerstörung zeugen. Selbst wenn man in Anrechnung bringt, daß gerade die anderthalbtausendjährige Erhaltung im kirchlichen Gebrauch das Aussehen der römischen Basiliken in der mannigfaltigsten Weise verändert hat, ergeben die gemeinsamen ursprünglichen Züge nicht das Bild eines einheitlichen bodenständigen Typus. Wie das gesamte Abendland, nimmt auch die Hauptstadt des Westreichs zunächst die Bauformen des hellenistischen Kunstkreises, in der Folge — mit weniger Bereitwilligkeit als andere Städte, auch solche des Orients auf. Zufällige Umstände wurden hier mehr als irgendwo bestimmend, als im Jahre 312 der gewaltige Umschwung eintrat, der der Christengemeinde Roms Scharen neuer Anhänger zuführte. Neben einer Reihe großartiger Neugründungen hatte er die Erschließung zahlreicher größerer Privat-



basiliken für den christlichen Gottesdienst zur Folge. Zählte man auch in der Hauptstadt schon seit dem 2. Jahrhundert 25 kirchliche Titel, so bezogen sie sich doch sicher

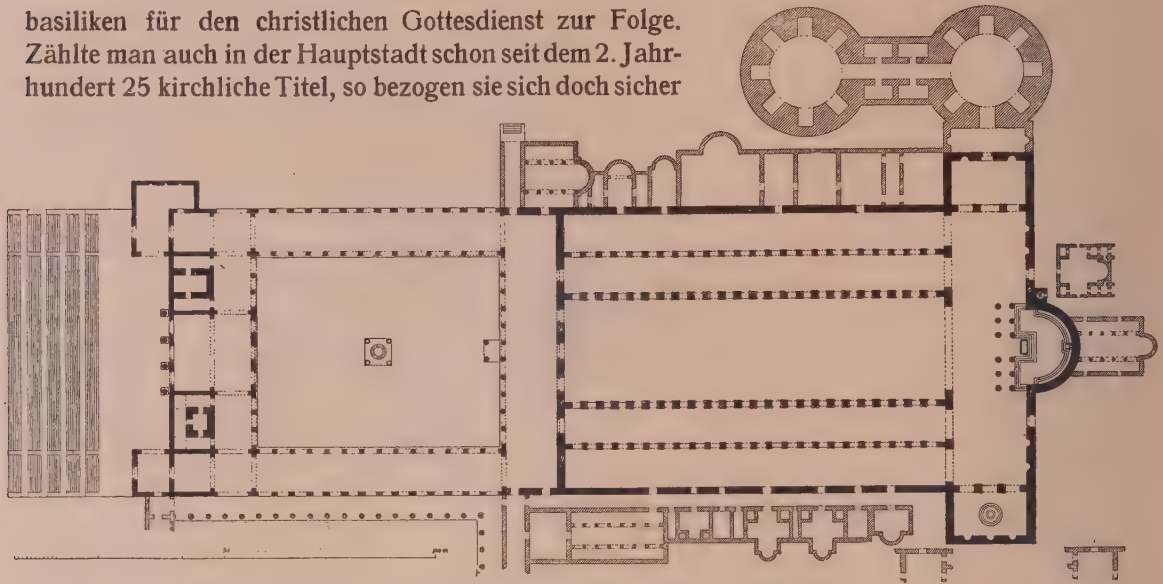


Abb. 233. Die Basilika des heiligen Petrus, Grundriß (nach Alfaroni)  
(nach G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchl. Bau-K., d. Abendlandes I).

meist auf kleinere Saalkirchen oder Oratorien, wie sich noch einzelne erhalten haben (S. Balbina, S. Andrea). Von Anfang an steht in Rom die neue Baubewegung im Zeichen des aufblühenden Märtyrer- und Heiligenkults. Zugleich aber war der Blick, besonders bei den Stiftungen Konstantins des Großen und seiner Nachfolger auf Jerusalem gerichtet. Dem Gedächtnis der Hauptmartyrer Roms, der Apostelfürsten, wandte sich des Kaisers erste Fürsorge zu. Über dem Grabe des Petrus, das die Christen unweit der legendarischen Stätte seines Leidens verehrten, entstand die gewaltige (100 × 27 Meter messende) Petersbasilika (vollendet unter Konstantius II.), das ehrwürdigste Heiligtum des Abendlandes bis zum Anbruch der Neuzeit. Trotz aller Baufälligkeits wagte erst ein Julius II., den Gedanken ihres Abbruchs zu verwirklichen und den Platz für Bramantes Neuschöpfung freizugeben. Baukünstlern und Malern der Renaissance, vor allem den Aufnahmen Alfaronos (Abb. 233), verdanken wir eine klare Anschauung von dem Gesamtbau.

Die heutige dreischiffige Unterkirche —, die sogenannten vatikanischen Grotten, — bezeichnet das Niveau, auf dem sich einst die fünfschiffige Anlage ostwärts von dem über der Gruft gelegenen, in den Vatikanischen Hügel eingebauten Presbyterium in einer Länge von 100 m und in einer Breite von 27 m ausdehnte. Über den Säulen des Mittelschiffs lag ein Architrav, während die Säulenstellungen der Nebenschiffe Bogenverbindung zeigten. Nach dem Atrium mit dem vielgerühmten Cantharus — von diesem rührt der riesige antike Pinienzapfen im ersten Hofe des Vatikanischen Palastes her — öffneten sich fünf Portale. Spätere Anbauten, darunter das Oratorium Johanns VII., schlossen sich an dasselbe an, zu denen von außen eine breite Freitreppe emporführte (Abb. 233). Aus der ganzen Zusammensetzung und Gliederung des Baues spricht deutlich das Vorbild der palästinensischen Denkmalsbauten (S. 207/8). Das Gebälk der Altarschränken ruhte gar auf sechs von Konstantin geschenkten, gewundenen, angeblich dem jüdischen Tempel entstammenden Säulen (S. 175), deren Zahl später verdoppelt wurde. Aus solcher Anlehnung erklärt sich vielleicht auch die Aufnahme des Querschiffs mit dem von zwei jonischen Säulen getragenen Triumphbogen (Abb. 5). Bevor durch Papst Damasus dem Nordarm desselben der Anbau des Baptisteriums und am Südende eine Durchgangshalle zu den hier entstehenden (in der Folge dem Apostel Andreas und der hl. Petronilla geweihten) Mausoleen des theodosianischen Kaiserhauses zugefügt wurde, überragte es kaum die Breite des Langhauses.

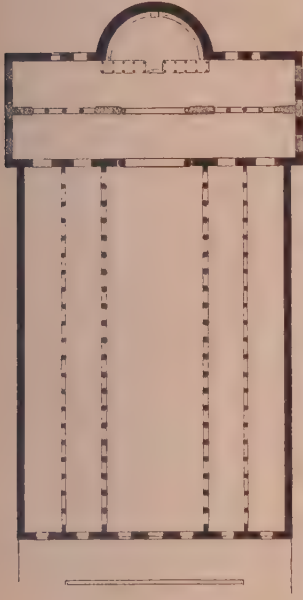


Abb. 234. Die Basilika S. Paolo fuori le mura, Grundriß und System nach Innenansicht von 1823  
(nach Dehio und v. Bezold, a. a. O. und nach alter Zeichnung).

Die Grabstätte des Paulus an der Ostiensischen Straße war durch Konstantin den Großen in eine kleine Basilika eingeschlossen worden, deren Apsis im Westen an der Stelle des seither nie verrückten Grabaltars (Confessio) lag. Als der im Jahre 386 begonnene, aber erst unter Honorius vollendete Prachtbau an ihre Stelle trat, strebte man sichtlich danach, die Petersbasilika in freier Nachahmung zu übertreffen. Das Querschiff erscheint weiter, überragte jedoch anscheinend die Breite der Basilika (Abb. 234). Die ostwärts umgelegte Apsis griff noch in das Atrium des älteren Heiligtums hinein. Und eben diese Teile von S. Paolo fuori le mura bewahren allein bis in die Gegenwart ihren ursprünglichen Bestand, — an dem freilich wiederholte Restaurationen (besonders im 13. Jahrhundert) schon manches verändert hatten, — nachdem die Feuersbrunst des Jahres 1823 das Langhaus bis zum Triumphbogen fast vernichtet hat. Die Erneuerung desselben in den alten Maßen (120 × 60 m) mit reicher Kassettendecke statt des offenen, einst in Vergoldung schimmernden Dachstuhls, mit der architektonischen Wandgliederung und den modernen Papstbildnissen — die geretteten alten Mosaikporträts birgt das Museum von S. Paolo — gibt zwar ein glänzendes, aber doch nur allgemeines Abbild des großartigen Denkmals wieder. Einen fortgeschrittenen Charakter trägt das Bogensystem mit seinen korinthischen Säulen. Der Front war ein quadratisches Atrium vorgelegt.

Das gleiche Grundschema der Raumgliederung war auch in zwei anderen leider im Barockzeitalter völlig verballhornten konstantinischen Gründungen zur Anwendung gebracht, was um so bedeutsamer erscheint, als in beiden Fällen ältere Privatbasiliken in Kirchen verwandelt worden sind. Zu dem von Konstantin dem römischen Bischof geschenkten Palast der Laterani ließ angeblich seine Gattin Fausta die fünfschiffige Basilika von S. Giovanni in Laterano, die päpstliche Hauskirche des Mittelalters einrichten. Von ihren Säulenstellungen, die noch zum Teil in Borrominis Innenarchitektur stecken, geben uns ältere Aufnahmen eine Anschauung. Wie das Baptisterium (s. unten), so ist wohl auch das längst wieder verschwundene Atrium erst damals hinzugekommen. Im Palatium Sessorianum, das Konstantins Mutter Helena bewohnte, wurde in einem antiken Saal, dem wahrscheinlich schon die Apsis fast in voller Breite vorlag, der kleineren Raumverhältnisse wegen nur eine zweifache Säulenreihe eingestellt. Das Querschiff hingegen wurde nicht einmal in diesem Bau fortgelassen,



der schon durch seinen Namen — er heißt nach der in ihm niedergelegten Kreuzreliquie noch heute S. Croce in Gerusalemme — die Beziehungen in diesem Bau zu den heiligen Stätten Palästinas verrät. Er besaß sogar als erste römische Basilika Emporen. Erst durch den späteren Umbau sind diese und alle älteren Teile der Kirche mit Ausnahme des Paviments und einer Anzahl von Säulen beseitigt worden.

Der rasch um sich greifenden Besitznahme antiker Profanbasiliken durch die Kirche verdankt der christliche Basilikentypus Roms nicht am wenigsten die Hinneigung zu prächtiger Weiträumigkeit. Die Breite des Hauptschiffes, gegen das die Nebenschiffe in ihrer Entwicklung besonders dort sehr zurücktreten, wo man an der Dreiteilung festhielt, und die weiten Säulenabstände bewirken, daß das Licht den gesamten Innenraum durchflutet.

Noch vor Ausgang des 4. Jahrhunderts wurde auch die vom Konsul Junius Bassus (i. J. 317 n. Chr.) erbaute Basilika dem Apostel Andreas geweiht, an deren Stelle — sie ist leider im Jahre 1686 niedergelegt worden und nur ihre Dekoration in den Aufnahmen Giuliano da S. Gallo (s. unten) bewahrt geblieben — sich jetzt S. Antonio erhebt. Noch früher, unter Liberius, war die Basilika Siciniana in den Besitz der Christen übergegangen, wo sich zwischen den Gegnern und Anhängern des Papstes Damasus nach dessen Wahl zu seinem Nachfolger blutige Zusammenstöße abspielten (i. J. 366). Vielleicht ist dort das Querschiff mitsamt dem Triumphbogen erst hinzugekommen, als Sixtus III. den vergrößerten und mit Mosaiken neu ausgeschmückten Bau unter der Einwirkung des Ephesischen Konzils (430 n. Chr.) der in ihrer göttlichen Würde anerkannten Gottesmutter weihte. Das auf ionischen Säulen ruhende gerade Gebälk geht in seinem System vielleicht noch auf den antiken Profanbau zurück. Von seinem Gemäuer und von den römischen Dachziegeln sind beträchtliche Reste in der christlichen Basilika enthalten, andererseits bietet sie in ihrem Innern in Rom das einheitlichste und reichste Bild einer altchristlichen Kirche (Tafel XV), in das sich die goldschimmernde kassettierte Decke und durch die Renaissance erneuerte dekorative Gliederung der Obermauern harmonisch einfügen. Seit dem 7. Jahrhundert führte sie nach der Reliquie der heiligen Krippe, welche in einer Art Krypta geborgen und verehrt wurde, den Namen S. Maria ad Praesepe. Die ursprünglich offene, wahrscheinlich noch der Zeit des Liberius entstammende Apsis wurde erst im 13. Jahrhundert geschlossen. Vollkommen verändert ist die äußere Gestalt der Basilika, der unter Benedikt XIV. eine Barockfassade vorgebaut wurde. Nicht die geringste Spur weist heute auf ein Atrium hin.

Vom Architrav hat die kirchliche Baukunst Roms anscheinend noch in Neugründungen des 4. Jahrhunderts Gebrauch gemacht, und zwar in Verbindung mit verborgenen flachen Entlastungsbogen in S. Prassede und in S. Maria in Trastevere. Im übrigen haben beide Basiliken (im 9., bzw. im 12. Jahrhundert) eine tief eingreifende Umgestaltung erfahren. Bogenverbindung treffen wir bereits in S. Pietro in Vincoli über kannelierten dorischen Säulen an, die zweifellos einem antiken Bauwerk entstammen. Der Grundriß aber entspricht dem typischen römischen dreischiffigen Basilikenschema, das Presbyterium ausgenommen, das mit seinen Nebenapsiden keinesfalls vor die von Pelagius II. († 590) vorgenommene Restauration zurückreichen kann, kam doch bei den Restaurationsarbeiten im Jahre 1876 unter dem erhöhten Fußboden die alte Apsis zwischen der späteren und dem Altar zutage. Sie gehörte dem unter Sixtus III. zur Erinnerung an die Gefangenschaft des Petrus, dessen Kette die Hauptreliquie der Kirche bildet, von Eudoxia wiederhergestellten, aber schon im 4. Jahrhundert bestehenden und anfangs allen Aposteln geweihten Heiligtum. Von der Einwölbung des Chores, an der die Renaissance schuld trägt, abgesehen, bietet dieses im Innern einen so wenig veränderten Anblick wie nur noch eine der stadtrömischen Basiliken. S. Sabina auf dem Aventin, die in System und Raumgliederung sehr ähnliche Stiftung eines illyrischen Presbyters Petrus aus dem Jahre 425 n. Chr. —, wie die Mosaikinschrift an der Innenwand der Fassade bezeugt, — hat in ihrem querschifflosen Presbyterium ebenfalls eine gewisse Umgestaltung durch spätere Hinzufügung einer Nebenapsis u. a. m. erfahren, dagegen ihren offenen Dachstuhl und das Schnittmosaik der Bogen bis heute bewahrt. S. Pudenziana, nach der Überlieferung als Oratorium im Hause des Gas-



S. Maria Maggiore (Rom)  
Das Hauptschiff im Durchblick zur Apsis.





freundes Petri (S. 39) schon im 2. Jahrhundert gegründet, besitzt außer der mosaikgeschmückten Apsis (unten) nur zwölf Säulen von dem ursprünglichen, unter Siricius gegen Ausgang des 4. Jahrhunderts hergestellten basilikalischen Aufbau. Wie unter ihrem Fußboden die Mauerzüge mehrerer antiker Säle nachgewiesen sind, so liegt auch die Apsis der Unterkirche von S. Clemente, in der wir die schon von Hieronymus erwähnte, im 4. Jahrhundert zum Gedenken des dritten Nachfolgers Petri erbaute Basilika zu erkennen haben, über einem römischen Hause, das wahrscheinlich zuerst als Oratorium und später als Confessio diente. In diesem hatte vor dem Christentum der Mithraskult eine Stätte besessen. Schon im frühen Mittelalter durch Zwischenmauern verbaut, wurde die von den Normannen zerstörte Basilika im Anfang des 12. Jahrhunderts durch eine Oberkirche mit neuem Atrium überhöht und gänzlich aufgegeben, im schmäleren Neubau aber wurden die Schranken und Ambonen des Sängerkchores wieder verwandt, wenngleich in einer sichtlich im Dekorationsstil der römischen Cosmatenkunst fortgebildeten Zusammensetzung. Noch umfänglichere antike Wohnräume sind durch neuere Ausgrabungen in den Jahren 1887 und 1901 neben und unter zwei Kirchen entdeckt worden, deren Architektur ebenfalls mittelalterlichen oder Renaissancecharakter angenommen hat, wenngleich ihre Gründung ins 5. Jahrhundert, vielleicht noch weiter hinaufreicht: bei S. Cecilia das vermeintliche Haus des legendarischen Bräutigams der Heiligen Valerius und die Casa Celimontana unter der ehemaligen Basilika S. Giovanni e Paolo (S. 59). Als Krypta in ihrer ganzen dreischiffigen Zusammensetzung noch ziemlich wohl erhalten unter dem mittelalterlichen Neubau ist die von Symmachus († 514) erbaute kleine Basilika von S. Martino ai Monti. Die Confessio mit halbkreisförmigem, unterirdischem Umgang wie bei der ersteren u. a. m. wurde durch Ausgrabungen (seit 1909) auch bei der neben dem Neubau des 12. Jahrhunderts in 6 m Tiefe aufgedeckten weiträumigen Apsis von S. Crisogono (in Trastevere) nachgewiesen, deren Anlage wohl noch bis ins 4. Jahrhundert zurückreicht.

Die größte Überraschung brachte 1899 die Wiederauffindung von S. Maria Antiqua, der ältesten römischen Muttergotteskirche, auf dem Forum. Wir haben es da mit einer in die Bibliotheksräume des Augustustempels eingebauten, im Mittelalter in Verfall geratenen und schließlich verschollenen und verschütteten Basilika mit Atrium und dreiteiligem, in den römischen Mauern angelegtem Presbyterium zu tun. Ihre Entstehung fällt, nach den frühesten hier erhaltenen zahlreichen Fresken zu schließen, nicht später als in das 6. Jahrhundert. Demselben Zeitalter verdankt S. Maria in Cosmedin ihre Umwandlung aus einem antiken Kornspeicher in eine Kirche, nicht hingegen ihr jetziges durch eine vortreffliche Restauration wiederhergestelltes Aussehen, das vielmehr, die antiken Säulen ausgenommen, das einheitliche Gepräge des Cosmatenstils (12. Jahrhundert) trägt. In den Gründungen Gregors I., S. Maria in Aracoeli und S. Saba, und in den unter seinen Nachfolgern erbauten Basiliken von S. Giorgio in Velabro und S. Quattro Coronati haben tiefeingreifende Umbauten verschiedener Epochen das Bild der ursprünglichen Anlage noch viel mehr verwischt, von anderen, zum Teil viel älteren Titularkirchen ganz zu schweigen (S. M. in Dominica, S. Nereo ed Achilleo u. a. m.). Der basilikale Typus erhält sich jedoch noch in den stattlicheren Bauten des 9. Jahrhunderts (S. Prassede, S. Cecilia), um in der Folgezeit langsam in den romanischen Baustil überzugleiten. Eine Sonderstellung unter den altchristlichen Kirchen Roms nimmt S. Cosma e Damiano ein, entstanden durch Vereinigung zweier antiker Kultgebäude, einer Rotunde und eines Saales, in den eine Quermauer mit offener Apsis zur Abtrennung eines Matronaums für die Frauen eingebaut wurde.

Um die stadtrömischen Sprengel zog sich ein Kranz von Cömeterialbasiliken herum, deren Mehrzahl heute in Ruinen daliegen (S. Stephano, S. Silvestro u. a. m.). Unter ihnen





Abb. 235. S. Lorenzo fuori le mura, Durchblick aus dem Bau des Sixtus in die ältere Basilika.

bietet die bescheidene Anlage von S. Sinforosa trotz weitgehender Zerstörung das augenfälligste Beispiel dafür, wie an eine einfache cella trichora (S. 27), um dem wachsenden Bedürfnis des Märtyrerkults zu genügen, eine Basilika in umgekehrter Orientierung mit ihrer von zwei Nebenräumen umgebenen Apsis gleichsam angeschoben wurde. Dieser Vorgang, eine Parallelerscheinung zu der auf afrikanischem Boden beobachteten Entwicklung (S. 222), spiegelt sich auch in der Baugeschichte einer der größten und besterhaltenen Cömeterialkirchen Roms (Abb. 235).

Unter Konstantin d. Gr. gegründet, wurde S. Lorenzo fuori le mura gegen Ende des 4. Jahrhunderts auf dem tieferen Niveau des Märtyrergabes mit westlich gerichteter Apsis erneuert, dieser Basilika aber, da das ansteigende Terrain eine Erweiterung nach Osten verwehrt, schon durch Sixtus III. eine neue größere im Westen vorgelegt, deren Apsis die Confessio von der Gegenseite her berührte. Darauf stattete Pelagius II. († 590) die östliche Kirche mit Emporen aus. Vielleicht schon damals (und nicht erst durch Honorius III.) wurde die Doppelapsis niedergelegt, der Fußboden der älteren Basilika erhöht und diese zum Chor der Gesamtanlage umgewandelt, im Westen aber eine neue Vorhalle angebaut. Im inneren Aufbau bewahren beide Teile ihr ursprüngliches System mit dem geraden Gebälk, nur verrät der Architrav und der gemischte Bestand der Säulenkapitelle in der Ostkirche überwiegend antike Herkunft. Im Gegensatz zu S. Lorenzo erscheint die zweite große Cömeterialbasilika von S. Agnese wie in einem Zuge und nach einheitlichem Schema geschaffen. Hier steht uns ein Neubau vor Augen (Abb. 236), aufgeführt von Symmachus († 514) oder Honorius I. († 638) an Stelle der von Konstantina, der Tochter Konstantins d. Gr. gegründeten Kirche, deren Apsis unter dem Hauptaltar in gleicher Schicht mit den oberen Galerien des Cömeteriums (S. 47/8) nachgewiesen wurde. Mit

seinen um die Westseite herumgeführten Emporen, deren Säulen, wie auch die größeren unteren, die Bogen durch Vermittlung des Kämpfers aufnehmen, und mit seinem niedrigen Lichtgaden gibt er sich als echter Vertreter des byzantinischen Basilikentyps (S. 228) zu erkennen, sollten auch die ausgebauten Nebenräume des Presbyteriums eine spätere Zutat sein.

Aus den spärlichen Überbleibseln altchristlicher Basiliken im übrigen Italien läßt sich, Ravenna ausgenommen, eine örtliche Entwicklung noch weniger ablesen als in Rom. Beachtung verdient eine Basilika in Porto (Ostia) als Beispiel für die Verwendung der Apsis (bezw. Exedra) mit Umgang. Einer konstantinischen Stiftung, welche mit den Prachtbasiliken Roms wetteiferte, durfte sich Neapel rühmen. Die im Mittelalter und in neuerer Zeit stark veränderte, aber noch größtenteils neben dem gotischen Dom erhaltene Memorialkirche der heiligen Restituta besaß ursprünglich fünf Schiffe, von denen die äußeren in Kapellen verwandelt sind, mit einfacher ausladender Apsis und anstoßendem Baptisterium (s. unten). Sie war über den Grundmauern eines Apollontempels in nordsüdlicher Orientierung erbaut und anfangs Christus, den Aposteln und Märtyrern geweiht. Ihr zur Seite lag eine vom Bischof Stephanus im 5. Jahrhundert aufgeführte dreischiffige Basilika mit Atrium. Einen bemerkenswerten Rest eines etwas älteren Denkmals, der Basilika Severiana, — heute die einzige in Säulenstellungen geöffnete Apsis, — birgt der Neubau von S. Giorgio Maggiore. Dieselbe Bauform war anscheinend in der großartigen Basilika, welche um die Wende des 4. Jahrhunderts vom Bischof Paulinus zu Nola an die Memoria des heiligen Felix in umgekehrter Orientierung angebaut worden war, mit einem Trichorum vereinigt, und zwar hatten die Nebenapsiden nach der poetischen Beschreibung des Erbauers die Bestimmung der Prothesis und des Diakonikon. In Unteritalien bewahrt noch das alte Capua in seinem Dom von einer angeblich konstantinischen Basilika einige Säulen und gerades Gebälk, in Mittelitalien S. Salvatore in Spoleto das altchristliche System der Säulenstellungen und die Apsis sowie Bestandteile der ursprünglichen Fassade.

Unverkennbar erscheint, wie in fast allen diesen Gründungen, der Einfluß des hellenistischen Ostens auch in den Denkmälern der oberitalienischen Kaiserstädte des 4. und 5. Jahrhunderts. Mehr als eine allgemeine Vorstellung von der ersten Anlage vermögen wir freilich auch bei den ehrwürdigsten Basiliken Mailands nicht zu gewinnen. Überaus einfach war die ursprüngliche Plangestaltung der Märtyrerkirche S. Ambrogio, deren Außenmauern noch teilweise die alten sind, mit Ausnahme der gegen 800 n. Chr. umgebauten Chorseite. Durch neuere Untersuchungen wurde die Standweite der im Mittelalter beseitigten beiden Säulenreihen festgestellt, sowie die Lage der früheren Apsis. Der wenig erhöhte Altarraum war offenbar nur durch Hinzuziehung der ersten Arkade gewonnen worden, deren erhaltene Säulenstümpfe, in die späteren Pfeiler eingeschlossen, zwei Stufen über dem Niveau des

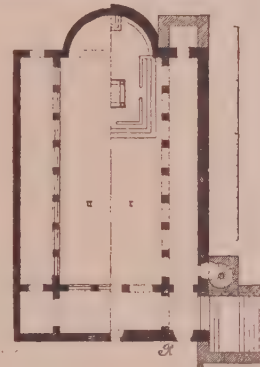
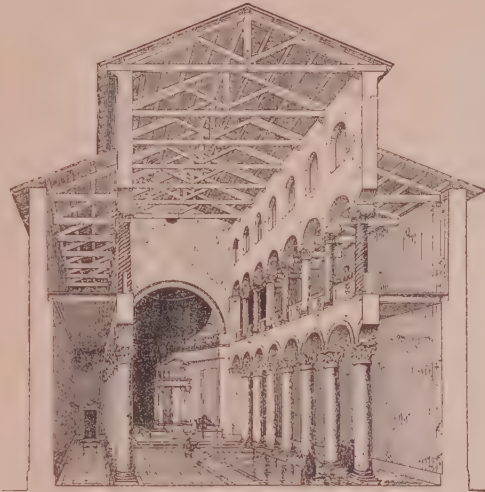


Abb. 236. Sta Agnese (Rom),  
Grundriß und System  
(nach Dehio und v. Bezold a. a. O.).



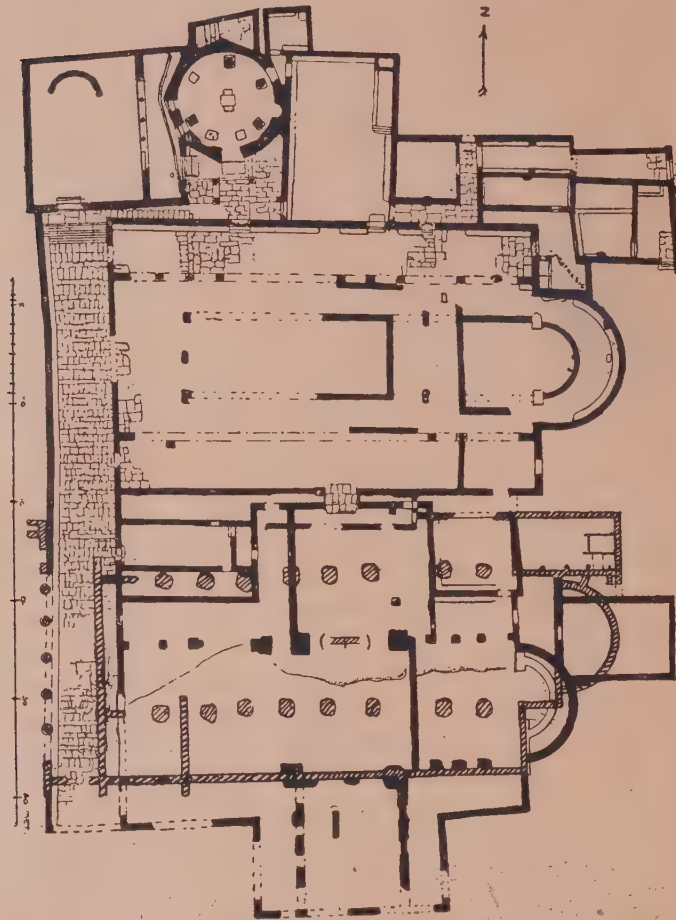


Abb. 237. Die Stadtbasilika von Salona, Grundriß (darunter eine ältere Basilika und eine spätere kreuzförmige Kirche)  
(nach G. Bervaldi, Röm. Quartalschr. 1912).

Langhauses liegen. Dem ganzen Aufbau nach gehört noch der Zeit des heiligen Ambrosius die an das Südschiff-angeschlossene Kapelle des heiligen Viktor (s. V. Kap.) an. Eine zweite Gründung des mailändischen Kirchenvaters ist in der Frührenaissance anscheinend gänzlich erneuert und in der Grundrißbildung frei ausgestaltet worden. Die ausgesprochene Kreuzform von S. Nazario macht es jedoch wahrscheinlich, daß die im Jahre 386 n. Chr. zum Gedächtnis der Apostel erbaute Kirche ihr Vorbild in der konstantinischen Apostelkirche (S. 228) hatte. Von den übrigen ambrosianischen Kirchenbauten (Sta. Faustina, Ecclesia maior u. a. m.) ist jede Spur verwischt.

In der kirchlichen Architektur Ravennas, das seit Verlegung der weströmischen Reichshauptstadt nach der adriatischen Flottenstation eine zweihundert Jahre währende Kunstblüte entstehen sah, reichen sich vollends das Abendland und der Osten die Hand. Es ist schon byzantinischer Einfluß, den wir in den Stiftungen einer Galla Placidia und ihrer Nachfolger spüren, wenngleich

die Namen auch hier noch die Beziehung auf die heiligen Stätten Jerusalems festhalten. So schloß sich der kreuzförmige Bau ihres sog. Mausoleums (s. unten) mit seiner Vorhalle einst an den Narthex der Basilika S. Croce an, von der heute noch ein Teil des im Mittelalter umgestalteten Langhauses nebst Apsis getrennt von jenem erhalten ist. Den Namen der Anastasis führte eine schon unter Honorius durch den Bischof Ursus erbaute fünfschiffige Basilika, die ausschließlich durch eine alte Planskizze bekannt ist. Der seit dem 18. Jahrhundert ihren Platz einnehmende Dom enthält von ihr kaum mehr als ein paar Säulen des Hauptschiffes und Triumphbogens sowie die unzugänglich gewordene kreisrunde Krypta, der sichtlich die hl. Grabeskirche (S. 247) zum Vorbild gedient hat. Von der ebenbürtigen Basilika Petriana etwas jüngerer Entstehung gibt nur die Chronik des Agnellus (um 839) Kunde. Andere Gründungen des theodosianischen Kaiserhauses (S. Agata, S. Giovanni Evangelista, S. Francesco) und noch einzelne Bauten Theodorichs (S. Spirito, S. Maria Maggiore) deren Grundrißbildung zum Teil in der Hinzufügung der Pastophorien einen wohl durch kirchliche Beziehungen vermittelten syrischen Nebeneinfluß verrät, sind in einer durch nachträgliche Ein-

wölbung der Schiffe oder noch stärkere Eingriffe veränderten Gestalt auf uns gekommen. Als glänzende Zeugen dieser späteren Blütezeit bieten hingegen die beiden Apollinariskirchen bis heute einen nahezu unverfälschten Gesamteindruck (s. Teil II).

Eine rege christliche Bautätigkeit entfaltete sich auch an der istrischen und dalmatinischen Küste der Adria schon vor den Stürmen der Völkerwanderung. Die Mehrzahl der erhaltenen Denkmäler in den älteren Metropolen Aquileja und Grado, in Triest, Parenzo usw. entstammt zwar erst dem justinianischen oder einem noch jüngeren Zeitalter (s. Teil II), doch weisen die genannten und einzelne andere Städte außer den alten Mosaikfußböden ihrer erneuerten Dome noch manche frühchristliche bemerkenswerte Baureste auf. So unterliegt es keinem Zweifel, daß die in den mittelalterlichen Bau von S. Giusto in Triest einbezogene nördliche Basilika einer altchristlichen Doppelkirche eine eingebaute Apsis mit Nebenräumen besaß, wie auch die zweitälteste in Parenzo. Zwei eigenartige Anlagen des 5. Jahrhunderts wurden neuerdings in der Umgegend von Pola entdeckt, wenngleich fast nur noch in den Grundmauern. Die kleine Grabkirche des heiligen Hermagoras (bei Samagher) war mit einem mehrfach an kleinasiatischen und byzantinischen Bauten (Abb. 37, 230, 242) belegten Narthex mit apsidalen Seitenabschlüssen und mit offener Vorhalle ausgestattet. Noch bedeutsamer aber erscheint die Gestaltung des Presbyteriums der Cömeterialbasilika von Pola. Hier scheint die Apsis noch als freistehende Exedra in einen rechteckig abgeschlossenen Raum eingebaut (S. 202/3, 228 u. Abb. 230) gewesen zu sein, — und zwar nicht als vereinzelt Beispiel. Ist doch die gleiche Einrichtung unlängst sowohl in zwei Ruinen im benachbarten Nesactium, als auch sogar in einem kreuzförmigen einschiffigen Bau in Teurnia (Kärnten) festgestellt worden. An der Küste Dalmatiens finden wir endlich an einem bedeutenden Mittelpunkt kirchlichen Lebens noch Reste mehrerer größerer Basiliken. In Spalato (Salona) kamen i. J. 1903 die Grundmauern der bischöflichen Hauptkirche Seite an Seite mit der schon vor über fünfzig Jahren freigelegten Ruine des Baptisteriums und seiner Nebengebäude zutage (Abb. 237). Bei der Fortführung der Grabungen ergab sich letzthin, daß sie neben einer Basilika der konstantinischen Zeit mit ausladender Apsis und an ihrer Nordseite ausgebautem Diakonikon nebst Atrium vom Bischof Esychius († um 426) vollendet wurde und daß an Stelle der ersteren im 6. Jahrhundert ein kreuzgestaltiger Neubau entstand. Auf dem benachbarten Gräberfeld von Monastirine ist seit dem Jahre 1900 eine Cömeterialbasilika aufgedeckt worden, die in denselben Jahrzehnten inmitten einer zahlreichen Gruppe von Memorien erbaut ist (S. 29), eine zweite schon 1901 bei Marusinač. Diese letztere hatte von jeher Pastophorien, während bei der Bischofskirche die Prothesis erst nachträglich zugefügt und das Diakonikon vom rechten Seitenschiff abgetrennt wurde. Sie und die erstere zeigen gleichwohl eine reichere Gestaltung des Presbyteriums, als sie uns sonst im adriatischen Gebiet begegnet. Während in Monastirine vom Langhause ein breites Querschiff durch eine Mauer abgeschieden war, besaß jene eine durchbrochene Apsis mit halbkreisförmigem Umgang und durch Brüstungen und Säulenstellung im Hauptschiff abgeschiedenem Vorraum, — eine Anlage, die sich unverkennbar mit verschiedenen Denkmälern in Kleinasien und Italien (S. 233 und 241) berührt und zugleich als monumentale Ausgestaltung der einfachen Vorstufe anmutet, welche sich in den freistehenden Exedren der oben erwähnten adriatischen Baudenkmäler so lange behauptet hat.

So herrscht bei aller Vielgestaltigkeit der Entwicklung zwischen den entferntesten Punkten der altchristlichen Welt Übereinstimmung im einfachsten Grundschema und in den Urformen des basilikalischen Bautypus (S. 202/3), der sich schon vor der gesteigerten Bautätigkeit der Friedenszeit allenthalben durchgesetzt haben muß.



Der römische Denkmälerbestand und die literarischen Zeugnisse sind vereinigt bei Marucchi, *Elementi dell'archeol. crist. III*; erneute Nachprüfung bietet A. Frothingham, *The monum. of christ. Rome*, New York 1908; einzelne Nachträge von Leclercq vgl. bei Cabrol, a. a. O. I, 1, Sp. 958—962 (Agnès) und II, 2, Sp. 2733—2779 (Cécile); A. C. Taylor and J. P. Richter, *The golden age of class. christ. art.*, London 1904, S. 40, (S. M. Maggiore); L. Nolan, *The bas. of S. Clemente*, Roma 1910; Marucchi, *N. Bull. di a. c.* 1907, S. 218 (S. Agnese) und 1911, S. 5 ff. (S. Crisogono); Chr. Hülsen bei W. de Grüneisen, *S<sup>te</sup> Marie Antiquae*, Rome 1911, S. 70 ff. Im übrigen vgl. Kaufmann, a. a. O., S. 211 und die Spezial-Lit. für das gesamte Italien S. 97 ff. Ergänzungen über S. Restituta in Neapel brachte A. Sorrentino, *Atti della R. Accad. di archeol. lett. e b. arti di Napoli* 1908, S. 45 ff.; über Nola vgl. H. Holtzinger, *Zeitschr. f. bild. K.* 1885, S. 135 ff.; zu Spoleto, W. Hoppenstedt, *Die Basilika S. Salvatore bei Spoleto*, Halle a. S. 1912; für Mailand Leclercq bei Cabrol, a. a. O. I, 1, Sp. 1442—1462; C. Ricci, *Ravenna Bergamo* 1902, *It. artist. I* (vgl. auch Teil II). Die Basiliken von Aquileja, Grado, Pola wurden zusammenfassend bearbeitet von W. Gerber, *Altchristl. Kultbauten Istriens und Dalmatiens*, Dresden 1912; im einzelnen vgl. dazu A. Gnirs, *Jahresh. d. Österr. archäol. Inst.* 1910, Beibl. S. 95 und *Jahrb. d. k. k. Central-Comm.*, N. F. IV, 1906, S. 229 ff. sowie *Atti e mem. della Soc. Istria di archeol.* 1908, S. 5 ff.; ferner F. Bulič, *Bull. di archeol. e storia Dalmata* 1903, S. 33 ff. und 1908, S. 107 ff. u. a. m., sowie G. Bervaldi, a. a. O., S. 133 ff. die übrige Lit. bei Kaufmann, a. a. O., S. 112 ff.

## 2. Der Zentral- und Kuppelbau.

Galt die Basilika bis in das Zeitalter Justinians überall als das christliche Gemeindehaus, so nahm die Kirche für besondere, und zwar für verschiedene rituelle Zwecke daneben schon früh einen anderen Baugedanken der Antike auf. Aus eng begrenzten Anfängen sehen wir den Zentralbau, den Wandlungen des Kults folgend, zu allgemeiner Bedeutung und reicherer Durchbildung sich erheben. In dem Gegensatz der beiden Typen spiegelt sich die Mannigfaltigkeit der treibenden Kräfte der christlichen Kunstentwicklung. Im Langbau, wo die ganze Raumgestaltung wie die obere Lichtbahn des Hauptschiffes der Blickleitung zur Altarnische dient, herrscht das Grundgefühl der Zielstrebigkeit, im Zentralbau das des Beschlössenseins, der Ruhe und Erhebung. Denn der Bewegungsdrang findet hier einen Ausweg nur nach oben, wo das einströmende Licht der Kuppel Befreiung verheißt. Zentralbau und Kuppelkirche fallen freilich nicht durchweg zusammen, zumal im Anfang. Der zentrale Raumgedanke kann seine Verwirklichung auch durch den quadratischen oder kreuzförmigen Grundriß finden und verbindet sich dann mit einem anderen Aufbau, dem das Oberlicht fehlt. Allein sehr früh beginnt eine Durchdringung dieser Bautypen mit dem runden oder polygonalen Kuppelbau, ja schließlich vollzieht sich eine Verschmelzung des letzteren mit der Basilika und im neuen byzantinischen Kirchentypus ein Ausgleich zwischen den ästhetischen Werten der Richtungs- und der Höhenachse. Diese vielgliedrige Entwicklungsreihe aber ist ein Gewächs des Ostens, der alsbald in der Raumeinheit der Kuppelkirchen sein architektonisches Ideal erblickte. Das in der Basilika sich entfaltende Prinzip der rhythmischen Raumgestaltung mit seiner einheitlichen Beziehung auf die Tiefe tritt dafür die christlich griechische Kunst in der Folge dem Abendlande ab. So spiegelt auch die altbyzantinische Architektur die fortschreitende Durchdringung des Hellenismus mit orientalischem Wesen, die wir in Plastik (S. 156, 163 ff. u. 174 ff.) und Malerei (s. V. Kap.) beobachten.

Eine Scheidung nach territorialen Bautypen wie bei der Basilika läßt sich für den Zentralbau nicht einmal im Osten durchführen. Jeder Fortschritt wird vielmehr vom Austausch der Formen zwischen den einzelnen Gebieten begleitet. Wo gar im Abendlande eine monumentale Kuppelkirche entsteht, greift jedesmal sichtlich der hellenistische Orient herüber, die einfachsten Typen ausgenommen, die bereits in heidnischer Zeit Gemeingut des antiken Kulturkreises geworden waren. Ihr christlicher Gebrauchszweck ist im wesentlichen ein zweifacher und hängt

in beiden Fällen mit dem früheren profanen oder religiösen unmittelbar zusammen. Das Gemeinsame im Gegensatz zur basilikalen Gemeindekirche ist, daß hier der einzelne gleichsam im Mittelpunkt des Raumes steht, sei es als Täufling oder als der Dahingegangene, — Vollendete. Für das christliche Taufhaus (Baptisterium) und für die christliche Gedächtnis- oder Grabeskirche (Memoria) boten die heidnischen Nymphäen und als Baderäume dienenden Rotunden einerseits, die Mausoleen andererseits die Vorbilder, ja sie mögen mitunter nur ihre Besitzer gewechselt haben. Besonders die zweite Gebäudegattung lieh der Entwicklung die Triebkraft dank der wachsenden Bedeutung des Märtyrerkults, die solchen Kirchen den Namen des Martyrion eintrug. Zur Fortbildung des Zentralbaues



Abb. 238. Agios Georgios (sog. Rotonda) in Saloniki, Ostansicht.

aber führte die sich daraus ergebende Verschmelzung der Heiligenverehrung mit dem allgemeinen Kult und vor allem die im Osten sich vollziehende Wandlung des letzteren. Das belehrende Wort trat im Morgenlande schon während des 5. Jahrhunderts gegen die zeremonielle Liturgie der Opferhandlung mit ihren wiederholten Einzügen der Priester und Diakonen aus dem Presbyterium in den Naos mehr und mehr zurück. Ein unverkennbares Anzeichen des Umschwungs bildet in der Entwicklung des zentralen Bauschemas die Anfügung der Apsis, der erste Schritt seiner Annäherung an die basilikale Bauform. So weit hat gelegentlich auch das Abendland dem feierlichen Altardienst im Zentralbau Genüge geleistet.

Wurden dieselben Bautypen ohne Unterschied des rituellen Gebrauchszwecks von der Antike übernommen, so muß die kunstgeschichtliche Betrachtung sich um so mehr an die konstruktive Entwicklung der ersteren halten. Allenthalben begegnet uns die einfache Rotunde, deren Kernmauer zur Verstärkung der Konstruktion sowie zur Erweiterung des Raumes durch gewölbte Nischen unterbrochen wird, wie sich das besonders für die Aufstellung der Sarkophage in den Memorien empfahl, so z. B. in Rom das leider nur noch trümmerhafte Mausoleum der heiligen Helena (Torre Pignattara) und die Rotunden neben der alten Peterskirche (S. 236 u. Abb. 233) oder in Ravenna das Grabmal Theodorichs (Abb. 22/3). Der Osten hat sogar dieses Urschema aller Rundbauten in größeren Verhältnissen angewandt. Eine altchristliche Gedächtniskirche des Propheten Elias, die in byzantinischer Zeit erneuert zu sein scheint, stellt die Grabmoschee der osmanischen Sultane in Brussa dar. Die gewaltigste „Rotunde“ aber besitzt Saloniki in seiner Kirche des heiligen Georg (Hortadji-Djami), vielleicht noch aus dem 4. Jahrhundert, bei deren Erbauung anscheinend sogleich an die dem



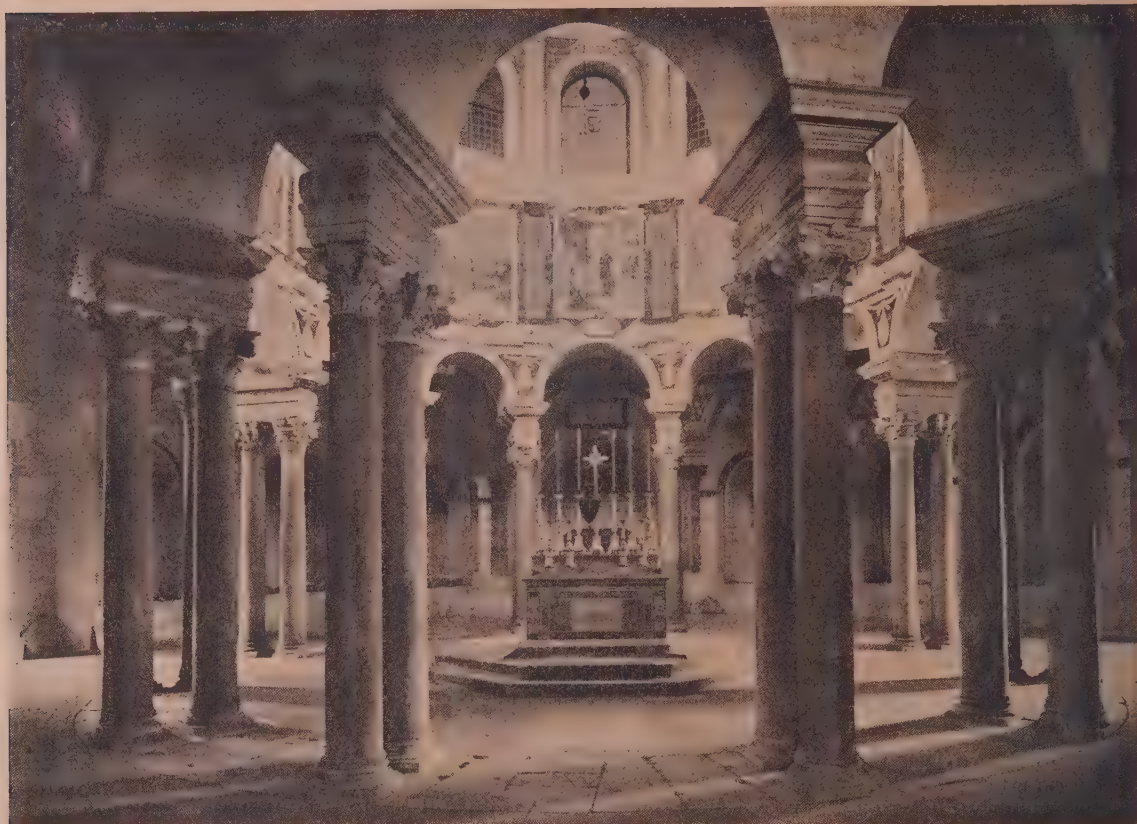


Abb. 239. S<sup>ta</sup> Costanza (Rom), Durchblick aus dem Umgang in den Kuppelraum.

Eingang gegenüberliegende, die übrigen an Breite übertreffende rechteckige Nische die Apsis mit vorgelagertem Tonnengewölbe, das von außen durch zwei Strebepfeiler gestützt wird, angefügt wurde (Abb. 238). Angesichts der verschiedenen Mauerschichtung der Umfassungsmauer und des Anbaues ist jedoch dessen spätere Entstehung nicht ganz ausgeschlossen. Die weite Spannung der Kuppel (24 Meter) bedingte eine außergewöhnliche Dicke (6 Meter) des Mauerzylinders, der als Widerlager noch höher aufsteigend ein deckendes Zeltdach trägt. Bei einem erst nachträglich in eine Kirche verwandelten antiken Bau von solchen Abmessungen würde die Scheitelöffnung des Opäon, wie sie das Pantheon aufweist, schwerlich fehlen. Auch spricht sich die Bestimmung des Denkmals zur Heiligenkirche besonders deutlich im Kuppelmosaik aus (s. V. Kap.).

Rundbauten mit innerem Stützenkranz, der die Kuppel trägt und von einem gewölbten Umgang umgeben ist, sind gewiß schon aus der antiken Baukunst hervorgegangen, wenngleich uns nur christliche Beispiele dieser bereicherten Form erhalten sind. In konstruktiver Hinsicht bedeutet die Ablösung des Tambours von der Außenmauer kaum einen Fortschritt über jene Anlagen, bei denen die letztere in dicht aneinanderstoßende Nischen aufgelöst erscheint, wie in der sogen. Minerva Medica in Rom. Um so größer ist der ästhetische Gewinn der gesteigerten Raumwirkung und der abgestuften Beleuchtung. Davon gibt Santa Costanza (Abb. 37 u. 239) einen vollen Eindruck, den wir im Geiste noch durch die verschwundene, aber in Auf-

nahmen gerettete Dekoration des Mittelraumes (s. V. Kap.) ergänzen müssen. Das Licht strömt, wie sonst bei den kleineren Rotunden, nur durch den Fensterkranz der Obermauer ein, und wenn auch das Kuppelgewölbe vielleicht im Scheitel nicht konstruktiv zusammengeschlossen war, so stand es doch keinesfalls offen. Oströmische Einwirkungen verrät das eigenartige Bauglied, das zwischen dem Bogenansatz und den zwölf gekuppelten Säulenpaaren vermittelt und sich einerseits als ein Rest des antiken Gebälks, auf der anderen Seite aber als Vorstufe des byzantinischen Kämpfers kennzeichnet. Die Außenansicht ist ihrer monumentalen Wirkung durch den Verlust des Säulenumgangs beraubt. Angeblich eine Stiftung Konstantins, diente der Bau zuerst als Baptisterium der Basilika der heiligen Agnes, später als Mausoleum seiner Tochter Konstantina († 354). Ein Gegenbeispiel findet diese Rotunde in der Kirche Sta Maria Maggiore zu Nocera (Abb. 6), die aus einem Baptisterium des 4. Jahrhunderts entstanden ist, doch liegt hier über den sechzehn korinthischen Doppelsäulen — ein Paar vor der Apsis ist im Mittelalter beseitigt worden — ein nur wenig überhöhtes Kuppelgewölbe unmittelbar auf, um in beträchtlicher Höhe plötzlich in eine von Fenstern durchbrochene, mit einem Tambour ummantelte Kuppel von kleinerem Radius überzugehen: wahrscheinlich eine spätere Zutat, wie die kreuzgewölbte Apsis. Die ursprüngliche Konstruktion war vermutlich noch auf das Opäon berechnet, was eine im Achteck geordnete Säulenstellung, die ein Schutzdach des Taufbeckens zu tragen hatte, zu bestätigen scheint.

Die Bauform der Rotunde mit kreisförmiger Säulenstellung als Kuppelträgerin hatte bereits in der heidnischen Architektur des hellenistischen Orients eine noch reichere Gliederung des Aufbaus angenommen. Von dem unter Arkadius zerstörten Rundtempel des Mar-nion in Gaza scheint bezeugt, daß er eine Kuppel mit weit geöffnetem Opäon über einem zweistöckigen Säulenumgang trug. An solche Vorbilder werden sich die von Konstantin d. Gr. und seinen Nachfolgern in Jerusalem gestifteten zentralen Anlagen angeschlossen haben, von denen uns wieder die oben betrachteten, sowie einzelne jüngere Denkmäler (s. unten) im Abendlande vereinfachte Abbilder bieten.

Bei der auf dem Ölberg errichteten Himmelfahrtsrotunde — sie wird bereits von der Pilgerin Etheria unter dem Namen des Imbomon erwähnt und von der Eleonakirche (S. 207/9 u. 210) unterschieden — war sogar der von zwei Portiken umgebene Mittelraum vollständig unbedeckt —, wenn wir der Beschreibung des Pilgers Arculph glauben dürfen, der allerdings wohl einen Neubau, und zwar erst nach der Perserverwüstung sah. Da jedoch unter die Nachahmungen der Ölbergkirche nicht nur die Gedächtniskirche des Entschlafens Marias, von der das gleiche berichtet wird, sondern auch andere Zentralbauten zu rechnen sind, wie die Kirche der heiligen Dreieinigkeit in Nicäa, in der das erste Konzil stattgefunden haben soll, so ist auch für das Vorbild mit größerer Wahrscheinlichkeit nur eine im Scheitelpunkt offene Kuppel anzunehmen. Noch weit schwierigere Fragen erheben sich angesichts der Überlieferung über die konstantinische Anastasis, welche das heilige Grab einschloß und nach Eusebius gleichsam das „Haupt“ der um den Golgathahügel gruppierten Heiligtümer (S. 207) bildete. Im Laufe der Zeit hat sie sicher Veränderungen erfahren, von denen nur der Kern unberührt blieb, wenigstens bis zum Einfall der Perser (614 n. Chr.). Diesen bildete das „Denkmal“, das nach den übereinstimmenden Angaben der Quellen ein Teil des natürlichen Felsens war, der die „Höhle“ enthielt. Es wurde durch einen mit silbernem Gitterwerk gesperren Säulenkranz, über dem sich auf Bogen ein durchbrochenes Kegeldach aus vergoldetem Gebälk erhob, vor dem Zudrang der Menge geschützt. So stellen die in Jerusalem gefertigten Ampullen von Monza in vollem Einklang mit den Hinweisen der Pilger das Grab in der Szene der Begegnung der Frauen mit dem Engel dar (Teil II). In anderen Bildwerken erblicken wir eine einfache Rotunde, in der offenbar das ursprüngliche Grab Christi. Zu Konstantins Zeit aber war jenes schützende Gehäuse vielleicht noch nicht von einer Mauer eingeschlossen, da Eusebius nur von den „auserlesenen Säulen und der übrigen Pracht“ spricht, und noch der Pilgerbericht der Etheria anzudeuten scheint, daß es vom Atrium aus zu sehen sei. War es aber schon damals von einem mehrreihigen Säulenumgang umschlossen, der zweifellos eine zentrale Kuppel (oder wenigstens ein Zeltdach) trug, so wird für das 6. Jahrhundert durch das Breviar eines Anonymus u. a.



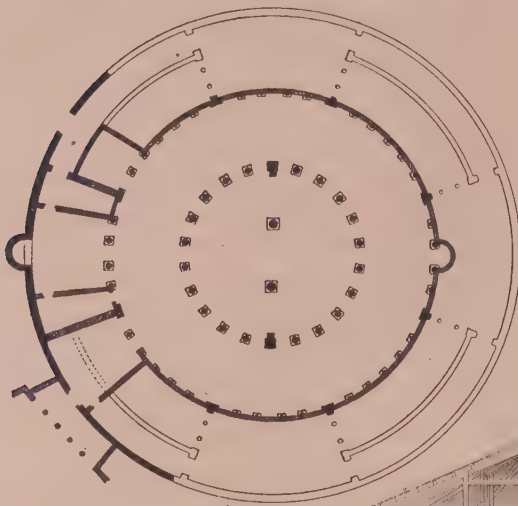


Abb. 240. S. Stefano Rotondo (Rom), Grundriß (1:1000) und Schnitt (1:500)

(nach Caftaneo, l'archit. in Italia und Dehio und v. Bezold, a. a. O.).



Zeugnisse die über dem Grabe errichtete Rundkirche ausdrücklich beglaubigt und von dem vergitterten Innenbau unterschieden. Einen Plan besitzen wir jedoch erst aus der Zeit nach der Wiederherstellung der von den Persern zerstörten heiligen Stätten durch Bischof Modestus, entworfen nach den Angaben des Angelsachsen Arculph (S. 247) durch den Abt seines Klosters Adamnanus. Im erneuerten Bau erscheint das Denkmal selbst mit dem Grabe im Inneren sichtlich am stärksten verändert, und zwar in Gestalt einer geschlossenen kleinen Rotunde (oder einer noch kleineren Ädicula?), die im Nordosten und Südosten von je vier Türen durchbrochenen konzentrischen drei Ringe hingegen, zwischen denen breite Bahnen umliefen, befanden sich jedenfalls an der Stelle des früheren doppelten oder dreifachen Umgangs und mögen größtenteils noch aus den alten Säulenstellungen (und der Außenmauer) bestanden haben. Über dem inneren erhob sich die Kuppel, getragen von zwölf Pfeilern (oder Säulen) von ungewöhnlicher Größe, die wahrscheinlich ebenfalls der ursprünglichen Anlage angehörten. Dieser innere Stützenkranz hat noch zweimal nach vorhergehender Zerstörung des Heiligtums durch die Sarazenen einen Wiederaufbau durchgemacht, durch Konstantin IX. Monomachos im 11. Jahrhundert und durch die Kreuzfahrer. Der äußere Umgang ist gänzlich verschwunden, während

die Ringmauer des Modestus mit ihren drei Altarnischen und in ihr möglicherweise sogar ältere Bestandteile in die von den Franken errichtete, bis heute erhaltene gotische Kathedrale eingegangen sind (S. 207).

Unter den zahlreichen Nachahmungen der heiligen Grabeskirche — die große Mehrzahl derselben entstammte freilich erst dem frühen Mittelalter — darf S. Stefano Rotondo in Rom (Abb. 240) als ihr getreuestes erhaltenes Abbild gelten. Läßt sich doch die ältere Annahme, daß sie ein Schwesterbau einer bei Jerusalem von der Kaiserin Eudokia zu Ehren des Protomärtyrers für sich errichteten Grufkirche sei, nach Aufdeckung der Stephanusbasilika (S. 208) daselbst kaum mehr aufrecht erhalten.

Zwei tief einschneidende Restaurationen haben zwar das Aussehen des römischen Martyriums wesentlich verändert, der ursprüngliche Zustand bleibt aber noch erkennbar, so daß wir uns den alten Bau, der wohl als eine der letzten Stiftungen des theodosianischen Kaiserhauses von Simplicius († 482) geweiht wurde, ziemlich klar zu vergegenwärtigen vermögen. So gut wie unverändert ist nur der innere Säulenkreis, der über geradem Architrav auf hohem Tambour ein wiederholt erneuertes Zeltdach trägt. Das zur Unterstützung des Gebälks in die Mitte des Kreises eingestellte riesige Säulenpaar entstammt erst der Zeit Hadrians I. († 795). Der zweite durch Bogenschlag verbundene Ring kleinerer mit Kämpfern überhöhter Säulen ist unter Nikolaus V. († 1455) in die jetzige Umfassungsmauer eingeschlossen worden. Nur nach Osten zu blieb eine Reihe von Interkolumnien offen und ein Teil der alten Außenwand mit ihrer kleinen Apsis erhalten. Einst setzten in den beiden Hauptachsen auch an den entsprechenden Stellen drei weitere Kreuzarme ein, durch vier höhere Säulen mit ionisch-byzantinischen Kapitellen sich nach der Mitte zu öffnend, vom äußeren Umgang aber jederseits durch kleine Säulenpaare geschieden und sowohl sein Dach im Aufbau überragend als auch über die untere Fensterwand der Kirche vortretend und zusammen mit dieser und der äußeren Umfassungsmauer vier schmale Höfe einschließend.

Die Eingliederung des Kreuzes in den Rundbau, die sich in S. Angelo in Perugia, einer Gründung des 6. Jahrhunderts, wiederholt, aber durch mittelalterliche Umbauten noch stärker verdunkelt wird, ist vielleicht schon für die Anastasis vorauszusetzen. Die Rotunde mit reich durchgebildeten inneren und äußeren Umräumen erscheint jedenfalls noch in unserer lückenhaften Überlieferung als der bevorzugte zentrale Bautypus unter den konstantinischen Denkmalskirchen, der wohl auch im Mausoleum des Kaisers neben der Apostelkirche (S. 228) von der kreuzförmigen Raumgliederung durchsetzt war, auf welche Weise, dafür geben vielleicht die eben betrachteten Denkmäler einen Fingerzeig.

Gleichwohl steigt die verheißungsvollste Entwicklungslinie des Zentralbaus nicht von dieser, sondern von einer anderen in der Antike wurzelnden Bauform zu ihrem Gipfel auf. Schon von den Architekten der Kaiserzeit war es als ein Vorteil sowohl für die konstruktive Zusammensetzung wie für die Gliederung des Baukörpers erkannt worden, dem Tambour polygonale Gestalt zu geben. Die Überführung des Vielecks in den Kreis wußte man durch allmähliches Vorkragenlassen der untersten Gewölbschichten zu bewerkstelligen. Als die brauchbarste Anlage wurde sehr bald das Oktogon bevorzugt, so z. B. für den Juppitertempel in Spalato (s. Abb. unten). In die Kernmauer des Untergeschosses sind schon hier, wie in den Rotunden, Nischen eingesprengt, und zwar in den Hauptachsen rechteckige, in den Diagonalen halbrunde. Unter den Anbauten von S. Lorenzo in Mailand mag die von Galla Placidia gestiftete Kapelle S. Aquilino von ähnlicher Zusammensetzung, deren Eingang ein römisches Portal schmückt, noch einen Bestandteil der antiken Thermen oder eines Palastes enthalten.

Der Taufritus, für den in den ersten Jahrhunderten das Tauchbad unerläßliches Erfordernis blieb, hat wohl eben deshalb das achteckige Kuppelgebäude sehr früh zur typischen Bauform erkoren, fand er es doch in den Hauskirchen vielfach als Baderaum vor. Und so hielt man am Oktogon mit dem Becken (Piscina) inmitten fest, als sich nach dem Siege der Kirche die Notwendigkeit einstellte, dem wachsenden Zudrang der Neubekehrten durch Errichtung größerer Taufhäuser gerecht zu werden. Bald einer Langseite der Basilika, seltener dem Presbyterium angeschlossen (Abb. 230 u. 237), bald ihrer Front oder dem Atrium vorgelegt (Abb. 226), hat es als Baptisterium im Orient und im Okzident allgemeine Verbreitung gewonnen, neben der jedoch weder die kreisrunde (z. B. in der voreuphrasianischen Basilika in Parenzo) noch die rechtwinklige, kreuz- oder kleeblattförmige Grundrißbildung ausgeschlossen erscheint (S. 210).

Maßgebend ist das Oktogon einzig und allein für den Tambour, während es verhältnismäßig gleichgültig bleibt, ob auch der Unterbau in seinem Äußern achtseitig abschließt, wie z. B. in der vortrefflich erhaltenen, noch ganz dem oben gekennzeichneten System entsprechenden Taufkirche von Albenga (Riviera) aus dem 5. Jahrhundert, oder ob in den Diagonalachsen eingeschobene Eknischen nicht nur den Innenraum, sondern auch den Außenbau zum (mitunter abgerundeten) Quadrat ergänzen, um das sich manchmal noch eine Anzahl rechtwinkliger Nebenräume herumlegen (Abb. 226 u. 243). Eine solche Grundrißbildung hatte den Vorzug, daß sich das Gebäude leichter an die Mauerflucht der Basilika oder des Atriums anschließen ließ, wie es den Bedürfnissen des Kults entsprach und sowohl in Syrien (S. 210) und Palästina (Amwas, Bet Auweda) wie auch in Kleinasien (Abb. 230 u. S. 233) bei den Baptisterien von quadratischer Gestalt üblich war. Den wichtigsten, der Namengebung dienenden Nebenraum (das sogenannte Consignatorium) finden wir auch neben der älteren Menasbasilika in reicher Durchbildung vor, deren vorgebautes Oktogon (vom Ende des 4. Jahrhunderts) nächst dem angeblich konstantinischen in Neapel (S. Giovanni in Fonte neben S. Restituta) wohl das früheste christliche Beispiel (Abb. 226/7) der Eknischenkonstruktion vertritt, seine Vorläufer aber in



den Kuppelräumen der antiken Thermen (z. B. des Caracalla und in Pompeji) hat. Diese Raumgestaltung gewann, vielleicht aus rituellen Gründen, solche Beliebtheit, daß die Nischen manchmal sogar als halbrunde Ausbauten dem Oktagon angefügt erscheinen. Von den Baptisterien der Orthodoxen und der Arianer in Ravenna, die die zweite Form glänzend vertreten, ist das ältere von S. Giovanni in fonte nachweislich durch Bischof Neon (um 458) aus einem antiken Thermensaal, dessen Boden beträchtlich unter dem heutigen liegt, zum Baptisterium umgeschaffen und mitsamt der dekorativen Innenarchitektur (Tafel XVI) wahrscheinlich auch der konstruktive Aufbau zum Teil erneuert worden. Das zweite (S. M. in Cosmedin) wurde unter Theodorich nach seinem Vorbild neben S. Teodoro (S. Spirito) erbaut mit einer offenbar um des Altars willen noch beträchtlich verlängerten Diagonalapsis. Auf die Anfügung einer solchen an eine Achteckseite hat man sich in Grado beschränkt, während in Salona eine winzige Apsisnische aus der Mauer ausgespart wurde (Abb. 237). In diesem etwas unregelmäßigen Bau nimmt bereits eine Säulenstellung, die anscheinend anfangs im Sechseck geordnet war (an der Eingangsseite wurden aber statt einer zwei dünnere eingestellt), eine noch später (in Aquileja) vorkommende Zusammensetzung, die Last der Kuppel auf. Sie begegnet uns sonst nur noch in einem Bau von regelmäßiger, sechsseitiger Gestalt in Syrien (Deir Seta). Der das Taufbecken umgebende innere Stützenkranz übernahm neben seiner konstruktiven Aufgabe nun auch die des kleineren Baldachins, nämlich der Verhüllung des Bassins durch dazwischen gehängte Vorhänge, bei gleichzeitiger Anwesenheit männlicher und weiblicher Täuflinge. Mit der durch Ecknischen vermittelten quadratischen Gestaltung des Außenbaues verbindet er sich in der kreisförmigen Anordnung des Systems von Nocera (Abb. 6) in einer stattlichen Anlage in Milet, auf deren Bestimmung als Baptisterium freilich die kleine Apsis in der Ostwand nur einen zweifelhaften Hinweis bietet. Das Oktagon mit entsprechender Säulenstellung aber lag bereits im lateranensischen Baptisterium vor, in dem die römische Tradition Konstantin die Taufe empfangen läßt. Aber erst in der Folgezeit, nicht bei seiner Stiftung, die mit dem Umbau der Basilika (S. 237) zusammenhängen mag, hat es

seine Innenarchitektur erhalten. Die leider völlig entstellten hexametrischen Inschriften am Gebälk der acht Porphyrsäulen, mit denen das in Barockformen erneuerte Bassin umstellt ist, nennen Sixtus III. als Erbauer. Ursprünglich konnte jedenfalls nur wie heute ein Zeltdach auf den Außen-

mauern liegen, da diese für eine Kuppel zu schwach sind. Dagegen erhob sich im Neubau Sixtus' III. nach alten Zeichnungen (Abb. 241) bis in die Zeit Pauls III. auf Bogen, welche das Gebälk der Säulenstellung entlasteten und in den gewölbten Umgang einschneiden, ein Tambour und eine (wohl erneuerte) Kuppel. Erhalten ist die beiderseits durch Apsiden abgeschlossene Vorhalle, von den Anbauten Hilarius' I. († 467) aber, die noch das Skizzenbuch Bramantinos zeigt,

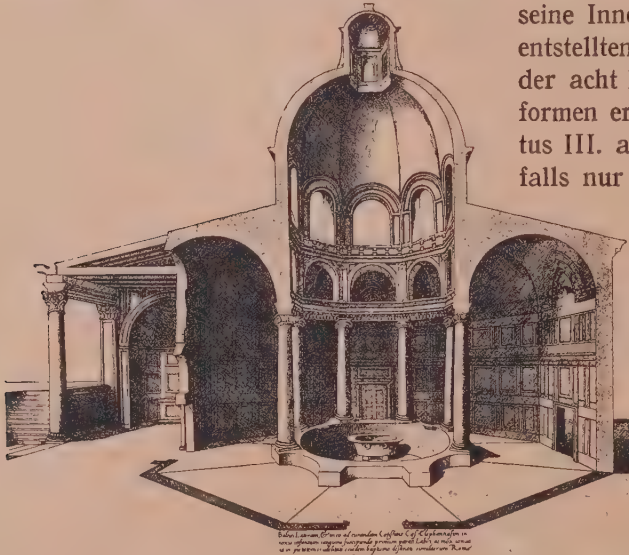


Abb. 241. Das Baptisterium im Lateran (Rom), System zur Zeit Pauls III.

(nach Dehio und v. Bezold, a. a. O.).



Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna  
(S. Giovanni in Fonte)





nur das kreuzförmige Oratorium des Evangelisten Johannes sowie das des heiligen Stephanus (S. Venanzo).

Der innere Stützenkranz an sich war schon der konstantinischen Baukunst im Achteckbau so wenig wie in der Rotunde ein fremder Gedanke. Er hatte sogar schon im sogenannten Oktogon von Antiochia eine viel großartigere Verwirklichung gefunden (331 n. Chr.). Diesen hochbedeutsamen Bau, wohl die älteste großräumige Kuppelkirche, beschreibt Eusebius eingehend genug, um erkennen zu lassen, daß ihr Stützensystem sowohl von apsidalen und rechteckigen Umräumen, durch die der Umgang, wenn nicht gar der innere Raum, erweitert wurde, als auch von einer darüber befindlichen Empore umgeben war. Die Kuppel dürfen wir auch ohne ausdrückliche Erwähnung für ihn voraussetzen. Seinen vorbildlichen Einfluß spüren wir bis nach Byzanz und Ravenna (Teil II). Als einen Bau höherer Ordnung von zentralem Typus wird man sich auch das um 370 errichtete „Große Baptisterium“ von Edessa vorzustellen haben, wenngleich es zweifelhaft bleibt, ob es dem oktogonalen oder dem System der gegliederten Rundkirchen wie S. Constanza zuzurechnen sei. Dasselbe gilt von der uns nur noch aus einer Beschreibung (von 1510) bekannten großen Marienkirche von Amida vom Anfang des 6. Jahrhunderts. Aber auch ein Blick auf die Denkmäler des Memorialbaues im benachbarten Kleinasien zeigt bis in die Grenzgebiete Mesopotamiens hinein parallele Bestrebungen. Hier erscheint das Oktogon durchaus typisch für den inneren Aufbau, in Verbindung mit achtseitigem (bezw. polygonalem) oder selbst kreisrundem Abschluß der Außenansicht. Die rasch fortschreitende liturgische Entwicklung (S. 245) bedingt, daß nur ausnahmsweise die Apsis fehlt und das Altargrab vielleicht noch die Mitte einnimmt (Hierapolis), während sie öfter einer der Achteckseiten angeschlossen wird, so z. B. in Isaura, Bimbirkilisse (bzw. Derbe) und wohl auch in Soasa. Wo der Umgang Gewölbansätze bewahrt, sind vielleicht Emporen vorzusetzen. Am nächsten kam dem antiochenischen Vorbilde ein gleichfalls vom Erdboden verschwundenes Martyrion, das der Vater und Amtsvorgänger Gregors von Nazianz um 374 n. Chr. erbaut hatte und das der Sohn in seiner Gedächtnisrede beschreibt. „Auf acht geraden, gleichlangen Seiten kehrt er (der Tempel) in sich zurück; in die Höhe strebt er mit den schönen Säulen und zweistöckigen Hallen, sowie mit den über ihnen ruhenden Bildwerken usw.; mit der Kuppel strahlt er von oben herab, umleuchtet mit reichen Quellen des Lichtes die Augenwunder, als wäre er wirklich des Lichtes Wohnstatt.“ Solche Worte bekunden zugleich die bewußte Hingabe an die Stimmungswerte des Bautypus (S. 244). Ein Oktogon, das allem Anschein nach über den Tonnengewölben des Umganges Emporen trug, ist uns in älteren Aufnahmen aus Polemona bekannt, eine noch reicher ausgestattete Anlage aber dank neueren Forschungen aus dem mesopotamischen Konstantina (Wiranschehr). Aus den Resten der breitovalen Umfassungsmauer und den zwei aufrecht stehenden gewaltigen Innenpfeilern ist der Grundriß und Aufbau mit nahezu voller Sicherheit zu erschließen. Er verrät die klare Absicht, durch den Kuppelraum ein Langschiff hindurchzulegen, wie sie sich als eine Folgewirkung des Anschlusses der Apsis sogar bei einstöckigen Zentralbauten beobachten läßt (Derbe): also die Gedächtniskirche zum Gemeindehaus zu entwickeln. In Wiranschehr wird das erreicht, indem die Empore sich teilt und die beiden in



Abb. 242. Kreuzförm. Oktogon (Bimbirkilisse) (nach Holtzmann, a. a. O.).



der Hauptachse liegenden Bogen in voller Höhe offen stehen. Gleichzeitig oder vielleicht etwas später empfand man das Bedürfnis, der Apsis einen um drei Joche verlängerten Altarraum vorzulegen.

Das Martyrion von Konstantina, dessen Entstehung kaum vor die dortige Bautätigkeit Justinians (Teil II) fällt, reiht sich durch seine drei Portalvorhallen, von denen die größte die Richtung des Schiffes aufnimmt, während die beiden seitlichen die Querachse betonen, soweit hier das durchlaufende Obergeschoß sie hervortreten läßt, zugleich einer anderen Entwicklung ein. Noch früher dringt, wie bei der Rotunde, so auch beim Oktogon das Kreuz in die Plangestaltung ein, z. B. in Bimbirkilisse, bei einem kleineren, des inneren Stützensystems gänzlich entbehrenden Martyrion (Abb. 242) — mit dem Unterschiede, daß sich die Kreuzarme dort dem bescheidneren Raum fast als gleichwertige Gebäudeteile angliedern, wobei sie und die fünfteilig abgeschlossene Apsis zur Verbreiterung im Grundriß über Eck gestellt sind. Aber schon lange zuvor —, denn auch das Oktogon von Bimbirkilisse gehört wohl mit der Mehrzahl der umliegenden Basiliken (S. 233/4) einer vorgerückten Epoche an, — war eine vollkommenere Lösung der Aufgabe gefunden, in einem leider wieder nur aus literarischer Quelle nachweisbaren Bau. In seinem Brief an den Bischof Amphilochios von Ikonium entwirft Gregor von Nyssa († 394) in rhetorisch gefärbter, aber durchaus sachlicher Ausführung das Bauprojekt einer kreuzgestaltigen Märtyrerkirche, zu deren Herstellung er geschulte Werkleute und Baumaterialien erbittet. Dem Oktogon, dessen von einer Spitzkuppel überwölbter Tambour auf einer im Achteck geordneten Säulenstellung zu ruhen kam, sollten sich in den Diagonalachsen Muschelnischen, in den Hauptrichtungen aber rechteckige Räume anschließen, von denen einer wohl mit der Apsis ausgestattet zu denken ist. „Die Verbindung der Räume ist“ nach Gregors Worten „so hergestellt, wie man es durchgängig bei dem kreuzförmigen Grundriß findet.“ Und doch ist dieser gewiß nicht erst aus dem Oktogon entwickelt, vielmehr ist das letztere offenbar erst mit dem älteren Schema verquickt worden, das als Abart des Trichorum (S. 27/8), dem wir noch in Bimbirkilisse begegnen, durch Umsetzung eines orientalischen Grufttypus in einen Freibau entstanden ist, — um die Kuppel zur Überwölbung der Vierung verwendbar zu machen. Finden sich doch einzelne Beispiele von

einfacherer Gestaltung noch aus späterer Zeit, wie das berühmte Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna, das nach den neuesten Untersuchungen erst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts von einem unbekannten Stifter der Kreuzbasilika (S. 242) angefügt worden ist. Hier bedeckt eine Hängekuppel (bzw. eine Art Kreuzgewölbe, das auch eine ähnliche Anlage neben S. Maria Formosa in Pola aufweist) den vierseitigen Mittelraum.

Daß das Oktogon eine gleichartige Verbindung mit der kreuzförmigen Basilika (S. 228 ff.) eingegangen ist, läßt sich weder durch ein



Abb. 243. Baptisterium in Katal Seman, Nord- und Westseite.

erhaltenes Bauwerk, noch durch ein unzweifelhaftes Zeugnis beweisen, wohl aber wurde es durch Annäherung an die basilikale Bauform zum Grundelement eines neuen Bautypus. Vollendet sich auch das System des letzteren erst unter byzantinischer Führung, so setzen sich doch auch auf syrischem und kleinasiatischem Boden die Bestrebungen fort, welche das Oktagon von Wiranschehr so deutlich verrät, ja sie bilden die unmittelbare Vorstufe für die weiteren in Konstantinopel erfolgenden Fortschritte. So unentbehrlich waren die Nebenräume des Presbyteriums in syrischen Basiliken für die neuen Formen des Gottesdienstes geworden, besonders für den sogenannten großen Einzug der Priester und Diakonen mit den heiligen Gaben aus der Prothesis durch den Naos in den Altarraum, während dessen der feierliche „Cherubimgesang“ erschallt, daß wir in Mudjeleia selbst in einem Baptisterium den unvollständigen Stützenkranz des Oktogons mit dem Rechteck des dreiteiligen Bema zusammengeslossen sehen. In Mirājeḥ ist dieses dem durchgebildeten Achteck und in der Erzengelkirche in Falul (a. d. J. 527) sogar einer Rotunde

angegliedert. Besser vermittelt erscheint der Anschluß desselben an zwei bedeutenden Zentralbauten im Hauran, von denen der eine in Bosra laut Inschrift im Jahre 511 den Heiligen Sergius, Bakchos und Leontius geweiht, der andere in Esra durch den Presbyter Johannes im Jahre 515 dem heiligen Georg erbaut wurde, der ihm zuvor in einer Vision erschienen war. Hier (sowie in einem quadratischen Bau in Il Anderin) ist ein dreiteiliges, dort gar ein fünfteiliges Presbyterium an das durch Ecknischen, von denen die östlichen zu den Pastophorien Zutritt gewähren, zum Quadrat ergänzte Bauschema angerückt, das bereits im Baptisterienbau typische Geltung gewonnen hatte (S. 249). So ist schon die am Südende der Mandra (S. 213/4) gelegene Taufkirche in Kalat Seman mit einer größeren Apsis und einem (heute halberfallenen) äußeren Umgang (Abb. 243) ausgestattet, doch fehlen ihr noch die Nebenräume des Bema und das innere Stützensystem. Letzteres sowie der darüberliegende Aufbau zeigt in Esra und Bosra nicht unwesentliche Verschiedenheiten.

In Esra haben wir es mit einem reinen Oktogon zu tun, an das sich ein mit Steinplatten flach eingedeckter Umgang anschließt (Abb. 244). Durch Überkragung wird es in das Sechzehneck und dann in ein Zweiunddreißigeck übergeführt. Die helmförmige, aus Bruchstein aufgemauerte Kuppel freilich von ausgeprägt orientalischem, fast spitzbogigem Profil verdankt ihre Entstehung einer späteren, vielleicht sogar einer sehr späten Erneuerung. Daß aber eine Kuppel (und nicht etwa ein Zeltdach) von Anfang an gegeben war, verbürgt die sorgfältige Überführung des Vielecks in den Kreis. Sie mag von ähnlicher Gestalt und in der schon für das Martyrium in Nyssa (s. oben) durch Gregor bezeugten Technik der Ziegelwölbung („ohne Lehrgerüst“) hergestellt gewesen sein, die wir wohl für alle größeren Zentralbauten Syriens am ehesten voraussetzen dürfen, wenngleich sie nirgends Überbleibsel hinterlassen zu haben scheint. Während jedoch in Esra im übrigen der Bau wohl erhalten ist und noch heute seiner Bestimmung dient, bleibt das

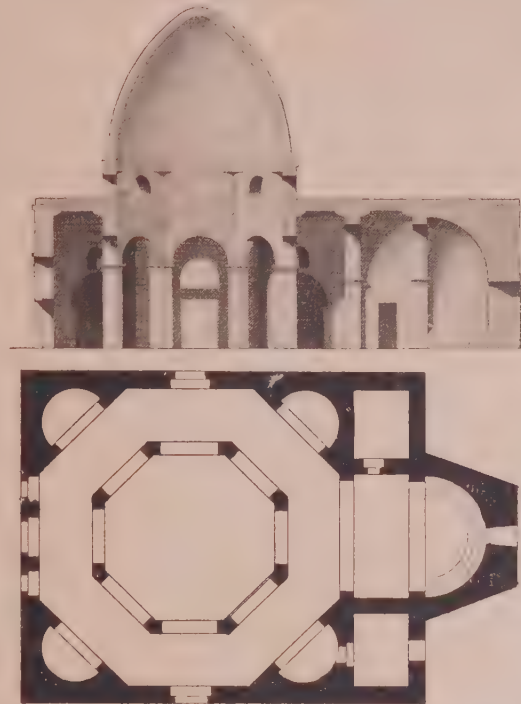


Abb. 244. Kirche des heiligen Georgios (Esra), Grundriß und Schnitt (1:400)  
(nach de Vogüé, a. a. O. I).



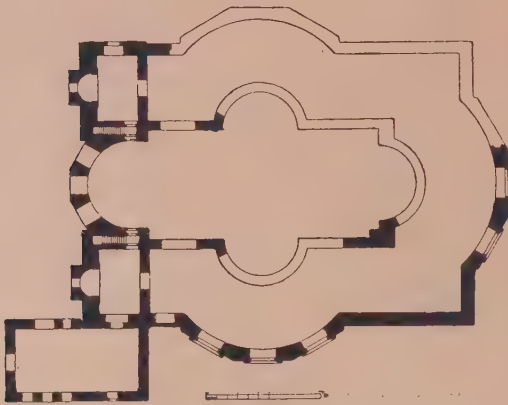


Abb. 245. Zentralbau (Mausoleum?) in Rusapha, Grundriß

(nach Sarre u. Herzfeld, *Monatsh. f. K.-Wiss.* 1909).

System der Kirche von Bosra mehr oder weniger zweifelhaft, da sie schon seit alters verfallen ist, ha-sich doch in ihren Ruinen noch eine kleine Basilika ein-gestaltet, die später dem Bedürfnis der zusammenge-schmolzenen Einwohnerschaft genügte. Die bedeutenden Abmessungen sprechen immerhin zugunsten der Rekon-struktion (von de Vogüé) mit einer umlaufenden Em-pore. Wie dem Umgang, so war hier wohl auch dem Tambour die Rotunde zugrunde gelegt, aber in der Abstufung des konstruktiven Systems im Stützenkranz und in der erweiterten Grundrißbildung blickte doch anscheinend das Oktogon durch. Als technische Be-sonderheit des syrischen Hausteinbaues fällt die reich-liche Verwendung der verzahnten Quaderfügung auf.

Ein noch stärkerer Ausgleich zwischen zentraler und basilikaler Anlage als in Syrien ist in zwei Baudenkmalern Mesopotamiens er-zielt worden, wenngleich anscheinend unter Ver-

zicht auf die Kuppel, an deren Stelle wohl eine Holzkonstruktion vorauszusetzen ist, so daß man hier eher von der Erweiterung einer Basilika zum Zentralbau zu sprechen berechtigt ist. In einer der Sergiusbasilika (S. 216) gleichzeitigen Kirche in Rusapha, in der wir viel-leicht das Mausoleum des Heiligen zu erkennen haben, schließt sich an das zusammen-hängende dreiteilige Bema ein gestrecktes Rechteck von entsprechender dreischiffiger Raum-gliederung an, dessen Mauern an allen drei Seiten in der Mitte flach ausgebaut sind (Abb. 245). Die Scheidemauern im Inneren wiederholen diese Grundrißbildung in kleinerem Maßstabe, doch scheinen ihre Ausbauchungen nicht aus geschlossenen Wänden, sondern eher aus halb-kreisförmigen Säulenstellungen bestanden zu haben. Das Ganze mutet wie ein mit basilikalen Nebenschiffen und verbindendem Innennarthex ausgestattetes Trichorium an, dem eine Apsis mit Nebenräumen angefügt wurde. Die geringe Mauerstärke läßt aber auch für das Mittel-schiff nur auf Bedeckung mit einem Dachstuhl schließen. Ein zweites Beispiel dieses eigen-artigen Bautypus von noch größeren Abmessungen scheint in der jakobitischen Marienkirche von Amida vorzuliegen, von dem sich jedoch nur der ursprünglich wohl mit einer Kuppel über oktogonaler Pfeilerstellung überwölbte quadratische Raum vor der Apsis sowie einzelne Reste der geschweiften Außenmauern des großen Baukörpers erhalten haben. Der in diesen Fällen verwirklichte Baugedanke aber ist schwerlich im Zweistromlande geboren, sondern weist eher, wie die basilikale Architektur dieses Gebiets (S. 216 ff.), auf Antiochia zurück. Dann erklärt sich vielleicht auch die ähnliche, im Abendlande völlig einzigartige Bauge-staltung von S. Lorenzo in Mailand, aus einer ursprünglichen Anlage desselben antiochenischen Typus, die erst später zur Kuppelkirche (Teil II) ausgebaut wurde. Aber auch die Kuppel ist in Syrien schon in altchristlicher (wenn nicht in frühislamischer) Zeit mit der Basilika in enge Verbindung gesetzt worden und zwar in dreifacher Zahl zur Bedeckung des Haupt-schiffs in einem später zur Medresseh (-Halebijeh) umgestalteten Bau in Aleppo. Steht dieser auch für sich da, so waren die Voraussetzungen für ihn doch durch eine Entwicklung ge-geben, die wir seit dem 5. Jahrhundert sich in Kleinasien anbahnen sehen.

Entschiedenem Fortschritt in dieser Richtung läßt wohl zuerst ein Monumentalbau in Koja Kalessi (Isaurien) erkennen, der einen gewissen Anspruch auf den Namen einer Kuppel-basilika erheben darf. In ihm ist einem praktischen und ästhetischen Bedürfnis Genüge

geschehen, das sich im basilikalen Bautypus seit Einführung der Emporen geltend machen mußte. Sobald der Lichtgaden durch die Emporen in seiner Erhebung beeinträchtigt wurde (S. 230 u. Abb. 229), konnte er die Nebenschiffe nicht mehr ausreichend erhellen. Mit der stärkeren Durchbrechung der Außenwände, zu der man sich in Syrien und in Kleinasien bald entschlossen hat, wurde andererseits das ästhetische Übergewicht der beherrschenden mittleren Lichtbahn über die im Halbdunkel liegenden Seitenschiffe noch mehr abgeschwächt. Einer stärkeren Überhöhung des Mittelschiffs in seiner ganzen Länge aber standen konstruktive Bedenken entgegen. Es lag um so näher, auf einem anderen Wege Abhilfe zu suchen, als der Kunstgeschmack des Ostens immer mehr dahin zielte, die Tiefenachse dem Höhenlot unterzuordnen. Zweifellos hat die ästhetische Wirkung der Kuppel zu ihrer Einfügung in den basilikalen Aufbau einen ebenso starken Anstoß gegeben, wie der Übelstand der verminderten Lichtzufuhr. Daß sich aber damit ein neues, nicht leicht zu bewältigendes konstruktives Problem auftat, liegt an der ältesten erhaltenen Kuppelbasilika zu Koja Kalessi (Abb. 247) in Isaurien klar zutage. Sie gehörte einem Kloster an, von dessen Gebäuden noch manche Reste, so z. B. das prächtige Schmuckportal der Umfassungsmauer (Abb. 126) aufrecht stehen. In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts dürfte, nach den dekorativen Baugliedern zu schließen, die Kirche errichtet sein.

Ihr Hauptschiff setzt sich aus zwei an die monumentale Fassade angeschlossenen, mit Steinplatten über hufeisenbogenförmigen Gurtbogen gedeckten Jochen und einem gleich langen Mittelraum zusammen. Dann folgt ein Querschiff und die von Nebenräumen umgebene eingebaute Apsis, während die innerhalb Kleinasien hier zum erstenmal vertretenen Nebenapsiden (Abb. 211 u. 217) vor das erstere, d. h. an die Enden der Seitenschiffe verlegt sind. Über diesen liegen Emporen, über ihren Obermauern aber erhebt sich im Mittelraum noch ein turmartiger Aufbau, der keine andere Bestimmung haben konnte, als eine Holzkuppel oder ein Zeltdach zu tragen. Durch Ecknischen, die mit Hilfe auf vorgekragten Konsolen stehender Säulchen hergestellt sind, wird zunächst die Überführung des Rechtecks in das Achteck bewerkstelligt, ein Verfahren, das eine unverkennbare Übereinstimmung mit dem typischen Bauschema der Baptisterien (S. 249) verrät und wohl auf eine weit verbreitete hellenistische Bauweise zurückgeht. Die geringe Mauerstärke des Turmes und das Fehlen von Bauschutt aber machen es unwahrscheinlich, daß der erstere wirklich ein Kuppelgewölbe aus Ziegeln oder gar aus Mauersteinen trug.

Ein Schwesterbau der Basilika von Koja Kalessi ist bis heute noch nirgends zweifelsfrei nachgewiesen. Zweifelhaft bleibt jedenfalls die konstruktive Einfügung der Kuppel auch in der ungefähr gleichzeitigen Kirchenruine von Jürme (Galatien), von der leider nur der Narthex hinter der bemerkenswerten Fassade und die wohl schon eingewölbten ersten beiden Joche in besserer Erhaltung dastehen. Viel eher dürfen wir ungeachtet der noch stärkeren Zerstörung bei einem Bau in Alaya Kilisse (Lykien) aus Ansätzen von seitlichen Tonnengewölben an der Stirnwand der Apsis sowie aus ihrem verhältnismäßig kurzen Abstand von der (bis auf

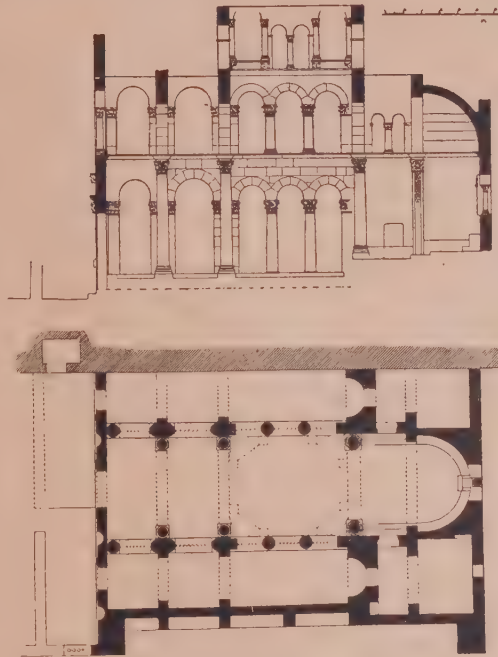


Abb. 246. Kuppelbasilika (Koja Kalessi), Grundriß und Schnitt

(nach A. C. Headlam, Journ. of hell. Stud. Suppl. Pap. II).





Abb. 247. Doppelkirche mit Atrium (Ephesus), Grundriß  
(nach Knoll, Jahresh. d. österr. archäol. Inst. 1907).

die untersten Schichten verfallenen) Frontmauer auf einen richtigen Kuppelbau von basilikaler Anlage zurückschließen, dessen Entstehung nach Ausweis der Kapitelle und anderer Zierglieder ebenfalls noch in das 5. Jahrhundert fallen muß. Und der zweiten Hälfte desselben gehört in der Tat bereits eine vollentwickelte Kuppelbasilika in Meriamlik an, wo sich zwischen der flachgedeckten Vorderhälfte der Kirche und der Apsis der von tonnengewölbten Nebenschiffen umgebene quadratische Kuppelraum einschiebt. Dieser Bau aber ist mitsamt seinem Narthex und vorgelegten Atrium, das auf der Westseite durch einen zweiten, halbkreisförmigen Vorhof abgeschlossen wird, von ganz einheitlicher Zusammensetzung und stimmt zugleich in seinen Zierformen mit dem vom Kaiser Zeno († 491) gestifteten Neubau der Theklabasilika (S. 232) völlig überein. So entsteht die Frage, ob die Einfügung der Kuppel in den basilikalen Aufbau nicht schon dem Eingreifen der byzantinischen Baukunst zu verdanken sei. Ein solcher Zweifel gewinnt vollends einem Denkmal gegenüber an Berechtigung, in dem uns der ausgereifte Bautypus vor Augen steht und das doch noch einige Züge mit der Zenonischen Kuppelbasilika gemein hat. Mit einer solchen Anlage, die sichtlich in einem Zuge vollendet wurde, haben wir es bei der großen Marienkirche von Ephesus zu tun (Abb. 247). Ihr Name ist durch die Inschrift eines Bischofs Hypatios aus der Zeit Justinians gesichert, nicht jedoch die gleichzeitige Entstehung, da die nachträgliche Anbringung derselben neben dem Hauptportal nicht ausgeschlossen ist. Andererseits wird man ihr System schwerlich hinter den Bau von Meriamlik zurückschieben dürfen, nimmt doch die Kuppel hier bereits die zentrale Stellung ein. In der Hauptachse wurde sie beiderseits augenscheinlich schon von breiten Tonnengewölben gestützt, während der Seitenschub der mächtigen Tragepfeiler wie dort auf die tonnengewölbten schmalen Seitenschiffe abgeleitet wurde. Reicher gegliedert und zugleich konstruktiv verstärkt durch gewölbte Nebenräume erscheint auch das Bema, dem Narthex aber legt sich wieder ein Atrium mit halbkreisförmiger, über seiner Bodenfläche erhöhter und von engen Seitenkammern umgebener Apsis auf der Gegenseite vor, dessen Erstreckung freilich die Maße desjenigen von Meriamlik um so mehr übertraf, als der zweite Narthex erst zugleich mit den jüngeren Einbauten von ihm abgesondert worden ist.

Der wichtigste Punkt der Konstruktion bleibt leider sowohl in Meriamlik wie in Ephesus unaufgeklärt: die Frage nämlich, in welcher Weise diese Kuppeln von beträchtlicher Spannweite mit der Aufstellung der Pfeilerstützen im Quadrat vermittelt waren. Eine Möglichkeit würde die Annahme bieten, daß sie schon hier auf durchgebildeten Hängezwickeln auflagen, was freilich eine Errungenschaft zur Voraussetzung hätte, die sich weder in Byzanz noch in Klein-

asien an Monumentalbauten vor der justinianischen Zeit nachweisen läßt. Zwar ist unbestreitbar diese Lösung schon an heidnischen Bauten der Kaiserzeit, in denen ein zentrales Quadrat sich nach allen vier Seiten in Bogen öffnet (in Musmieh, Gerasa u. a. m.), gefunden und im kreuzgestaltigen christlichen Bautypus (S. 252) fortgebildet worden, der sich gelegentlich durch vier eingeschobene Eckräume im Außenbau zum Rechteck erweitert (Aladja Jaila), aber dann handelt es sich bestenfalls um sogenannte Hängekuppeln von kleinem Durchmesser. Der altchristliche Ursprung größerer kleinasiatischer Kreuzkuppelkirchen (z. B. in Sardes und Philadelphia) hingegen (bezw. der konstruktive Aufbau selbst) steht nirgends außer Zweifel. Ein anderer Erklärungsversuch nimmt deshalb für die Kuppelbasilika als typische Ecklösung Trompen (Ecknischen) an, wie sie bereits in Koja Kalessi an dieser Stelle eingeschoben waren (Abb. 236). Daß der Bautypus in dieser Gestalt von Kleinasien her noch in altchristlicher Zeit tatsächlich eine weitreichende Verbreitung gewonnen hat, wird durch die Erhaltung zweier ihm nahe verwandten Denkmäler in Mesopotamien sehr wahrscheinlich. Die Hadrakirche in Majafarkin hat nach Grundrißbildung und Aufbau ihre nächsten Gegenbeispiele in den byzantinischen Kuppelbasiliken des 6. und 7. Jahrhunderts (s. Teil II) und scheint sich ihnen auch zeitlich mit ihrer dekorativen Architektur noch nahe anzuschließen. Wie ihre Kuppel, die mitsamt den Hauptpfeilern eingestürzt ist, über dem Quadrat errichtet war, ist zwar nicht mit Gewißheit auszumachen, aber aus einem gleichnamigen und kaum viel jüngeren Bau in Kakh doch ziemlich sicher zu erschließen, obgleich dieser nach dem abweichenden Schema des Trikonchos mit säulenumstellter Apsis, also wohl nach dem Vorbild der ägyptischen Klosterkirchen (S. 224), angelegt ist. Hier ist noch der ursprüngliche tamburartige quadratische Baukörper über der Vierung bis zum Dachansatz erhalten und im Innern mit den Ecknischen ausgestattet, mag er nun vor der leider seit einigen Jahren erneuerten Steinkuppel schon ein altes Kuppelgewölbe oder ein Zeltdach getragen haben. Aber man wird nicht so weit gehen dürfen, diese Art der Ecklösung, die in der islamischen Architektur später allgemeine Aufnahme findet, deswegen von den primitiveren Trompen von kegelförmigem Durchschnitt der sassanidischen Paläste (Firuzabad und Sarvistan) abzuleiten, die nur ein ähnliches Auskunftsmittel, wenn nicht gar eine Nachahmung der antiken Form in anderer Bautechnik, darstellen.

Für den Zentralbau im allgemeinen vgl. die grundlegende Typenscheidung bei G. Dehio und G. v. Bezold, *Die kirchl. Bau-K. d. Abendlandes*, Stuttgart 1884, S. 18 ff. (mit d. ält. Lit.), sowie die Zusammenfassung auf Grund der neueren Forschung bei Diehl, a. a. O. S. 33 ff. u. 86 ff.; Sybel, a. a. O. II, S. 306 ff. und Kaufmann, a. a. O., S. 215 ff.; den Gebrauchszweck betreffend P. Kirsch, *Die christl. Kultgebäude im Altertum*, 1908 und Leclercq bei Cabrol, a. a. O. II, 1, c. 382—469 (Baptistère); zur ästhetischen Würdigung Riegl, a. a. O., S. 24 ff. u. 34 ff., und Schmarsow, a. a. O., S. 196 ff. Von den konstantinischen Rundkirchen haben die Anastasis und das kaiserliche Mausoleum weitere Erörterungen hervorgerufen, besonders durch Baumstark, *Or. christ.* V, S. 255 ff. und Heisenberg, a. a. O. I, S. 164 ff. und II, S. 106 ff.; vgl. auch meine Gegenbemerkungen, *Byz. Zeitschr.* 1908, S. 549 und (S. Stefano Rotondo betreffend) S. 555 ff. Im einzelnen gibt über die erhaltenen Denkmäler Syriens, Kleinasiens usw. die oben (S. 218 und 235) zusammengestellte Spezialliteratur Auskunft. K. Friedenthal, *Das kreuzförmige Oktogon*, Karlsruhe 1908, bietet neben einer guten Würdigung des Baues von Bimbirkilisse eine von B. Keil bei Strzygowski, *Kleinasien* usw., S. 77, erheblich abweichende Rekonstruktion des Martyrion von Nyssa, die jedoch kaum von derjenigen Lethabys und unabhängig auch von mir in der *Byz. Zeitschr.* 1904, S. 556 ff. begründeten mit zentralem Stützenkranz den Vorzug verdient. Die Voraussetzung dieser Bauform für die konstantinische Apostelkirche u. a. Monumentalbauten ist durch E. Weigands Interpretation der Quellen (s. oben S. 235) hinfällig geworden. Daß die Überführung des Quadrats durch die Kuppel mittels Ecknischen in den ägyptischen Klosterbauten ursprünglich sei, ist durch die neuesten Untersuchungen von Somers Clarke (s. oben S. 227) widerlegt. Strzygowskis Hypothese über den Ursprung der Kuppelbasilika aus der Klosterkirche, der ich noch a. a. O., S. 560 zustimmen konnte, verliert dadurch ihre wichtigste Stütze und läßt sich so wenig wie die „Persische Trompenkuppel“, *Zeitschr.*



für *Gesch. der Archit.*, 1909, S. 1 ff. gegen die Einwände von E. Herzfeld, *Orientalist. Lit. Zeitg.*, 1911, S. 397 ff. (auch die Bauten von Rusapha und Amida betreffend) aufrecht erhalten. Die neueste Nachprüfung der Frage durch J. Rosintal, *Pendentifs, Trompen und Stalaktiten*, Berlin 1912 (Diss.), hat wohl den konstruktiven Unterschied der verschiedenen Ecklösungen klargestellt, die genetische Abhängigkeit der altchristlichen (bzw. hellenistisch-römischen) Ecknische von der persischen Trompe aber nicht erwiesen.

### 3. Der altchristliche und spätantike Profanbau.

Während das römische Haus noch im 4. Jahrhundert in Plangestaltung und Bedeckung die Fortdauer antiker Tradition erkennen läßt (S. 59/60) und die Palastbauten der Kaiserzeit in Rom dem verminderten Bedürfnis vollauf genügten, nimmt in den führenden Kunstprovinzen des Orients auch der Profanbau im Zeichen des Christentums einen neuen Aufschwung. Die verödeten Städte Syriens bieten uns das Bild einer hochentwickelten und bei aller Mannigfaltigkeit in der Gruppierung der Gebäude typisch orientalischen Hausarchitektur. In dieser herrscht dieselbe reine Hausteintechnik vor, welche den syrischen Basiliken ihr Gepräge gibt, doch bestehen wieder gewisse Unterschiede zwischen den Bautypen des Nordens (Abb. 248) und der südlichen Landschaften. Hier erreicht die mitunter (z. B. in Medjel und Safijeh) turmartige, mehrstöckige Anlage im Hinterhause sogar die Zahl von vier Geschossen, denen in gleicher Höhe zwei an der Front entsprechen (Um Djemal). Die Loggien und die offenen Säulen- und Pfeilervorhallen zu ebener Erde finden sparsamere Verwendung. Im nördlichen Syrien hingegen wurde diese weniger geschlossene Bauweise, zu der auch außen angebaute Treppen gehören, bevorzugt (Kerratin, Serdjilla, Dellosa u. a. m.). Das Haus selbst legt sich durchgängig mit seinen Wohnräumen und Nebengebäuden um drei oder vier Seiten eines Innenhofes herum (Abb. 205 u. 207) und besitzt meist nur ein den Frauen und Kindern vorbehaltenes Obergeschoß. Das Ganze erinnert durch diese Zusammensetzung an das altägyptische Haus mit seinem im Hofviereck allseitig von Wirtschaftsräumen umgebenen Wohngebäude.

Dasselbe Schema hat in altchristlicher Zeit eine vorbildliche Bedeutung für den Klosterbau der morgenländischen Kirche weit über die Grenzen Ägyptens hinaus gewonnen. Daß die ersten Siedlungen der Mönche (Lauren) eine entsprechende Anlage hatten, wird freilich wohl eine auf Rückschlüssen beruhende Vermutung bleiben. In der Mehrzahl der erhaltenen großen altchristlichen Klosteranlagen fällt der Hof noch nicht, wie im mittelalterlichen byzantinischen

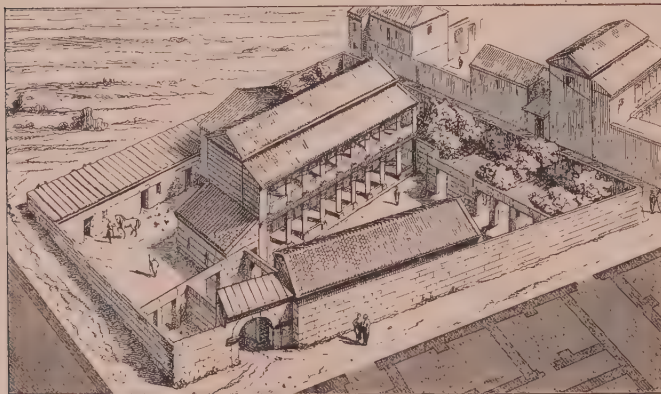


Abb. 248. Syrisches Haus (Mudjeleia) (Rekonstr. nach de Vogüé a. a. O. I).

Klosterbau (und wie in Daphni bei Athen anscheinend seit der Gründung im 5. Jahrhundert) mit dem befestigten Peribolos zusammen, dessen nur städtische oder kleinere Klöster (Abb. 213) entbehrten. In Syrien schließt er sich in der Regel einer Seite der Kirche an und ist an den anderen umgeben von den Wohngebäuden, beispielsweise sogar in der Mandra von Kalat Seman (Abb. 211), wo diese zum Teil eine Höhe von drei Stockwerken hatten (ihre Bestim-

mung im einzelnen ist noch unklar). Ähnlich war anscheinend auch die ursprüngliche (im 8. Jahrhundert veränderte) Anordnung im Jeremiaskloster in Sakkarah, während in der Menasstadt die Koinobien mit ihren Wirtschaftsräumen gesonderte Baugruppen im Norden der Doppelbasilika bildeten. Dagegen lagen in den großen oberägyptischen Klöstern bei Sohag (S. 224) und Bawit Zellen, Memorien und Vorrathshäuser rings um die Basiliken verstreut innerhalb der weiten (im Roten Kloster und in Bawit noch teilweise erhaltenen) Umfassungsmauer. In Assuan waren die Zellen teilweise in einem großen, auf einer höheren Terrasse über der Kirche gelegenen und wie diese zur Verteidigung eingerichteten Hauptgebäude vereinigt. Eine einzigartige Gruppierung endlich zeigt das Kloster von Thebessa, wo sie die Basilika in dichtem Anschluß umgeben (Abb. 219) und die Wirtschaftsräume in einen vor ihrer Front liegenden großen Hallenbau verlegt waren.

Eine neue, ebenso umfassende Aufgabe hatte die christliche Baukunst bei der Herstellung ausgedehnter Absteigequartiere (Pandochien oder Xenodochien) besonders bei den vielbesuchten Wallfahrtsstätten zu lösen. Hier wie dort gewann der Saalbau für Speiseräume, Krankenhäuser u. a. m. eine bedeutende Entwicklung, nicht selten durch zwei Geschosse hindurch. Hier wie dort wurde durch ausgemauerte offene Teiche (Abb. 219) oder gedeckte Behälter (Abb. 213) eine reichliche Wasserversorgung geschaffen. Vor allem besitzt Syrien mehrere großartige Herbergen dieser Art in Deir-Seman, Turmanin, Dana. Im Abendlande wurde ein (leider wieder verschüttetes) Xenodochium (wohl des Pammachius) in Porto in den sechziger Jahren aufgedeckt. Von den durch Konstantin d. Gr. bei der Apostelkirche gestifteten Wohltätigkeitsanstalten vollends in Byzanz geben nur die Schriftquellen Kunde. Antike Lebensgewohnheit und Bautradition bestimmt noch in stärkerem Maße die Badeanstalten, wie sie uns besonders in Syrien durch die im Jahre 473 erbauten stattlichen Thermen von Serdjilla (Abb. 207) und eine bescheidenere Anlage in Mudjeleia bekannt sind. An der Südseite des Auskleidesaales mit eingebauter Musiktribüne befinden sich dort das Tepidarium, das von einer angeschlossenen Zisterne gespeiste Schwitz- und Warmbad und ein quadratischer Heizraum. Eine benachbarte zweistöckige Loggia, das sog. Café, gehörte wohl als Unterhaltungsraum dazu. Im Heilbad der Menasstadt war der große Saal einerseits von den über einem Heizkeller gelegenen Hypokausten, auf den übrigen Seiten aber von den halbkreisförmigen Piscinen umgeben, die noch in das Südschiff der anliegenden, zwei Schöpfungstellen enthaltenden Basilika (S. 222) übergriffen.

Ihre mit Eck- und Tortürmen besetzten Mauern haben die großen Klöster, wenigstens in Syrien (Abb. 211), dem römischen Festungsbau entlehnt, bildeten sie doch selbst vielfach Stützpunkte an gefährdeten Stellen des Landes. Als Vorbilder lagen die am Wüstensaum entlang bis gegen Arabien vorgeschobenen Grenzkastelle des Limes nahe genug, von denen sich mehrere noch gut erhalten haben (Il Habaṭ, Kasr il Abiad, Kasr il Ba'ik, Der il Kahf, el Kastal u. a. m.). Sie sind durchgehends nach demselben Plan als befestigte, von einem Graben umgebene Lager angelegt, und zwar im Quadrat, das zum mindesten an den Ecken, manchmal aber auch dazwischen durch vortretende rechteckige Türme verstärkt wird und sich in den Hauptachsen in zwei oder vier Toren öffnet. Mitunter erscheint dieser Typus bei größeren Verhältnissen durch eine den hellenistischen Städten mit ihren Hallenstraßen (S. 209) nachgebildete Innenarchitektur bereichert, so schon in Schehbeh (um 249) und im Lagerkastell Diokletians bei Palmyra. Er hat noch den ommajjadischen Kalifen bei der Erbauung ihrer Wüstenschlösser (M'shatta, el Tuba u. a. m.) als Muster gedient. Zur Stadtbefestigung (von 350 zu 250 Meter im Geviert) erweitert aber findet er sich schon am Anfang





Abb. 249. Schmuckfassade des Nordtores von Rusapha  
(nach Aufnahme von F. Sarre).

des 6. Jahrhunderts am Euphrat in Rusapha wieder. Als neue — vielleicht dem Backsteinbau entstammende — Bauform springen hier an den Ecken Rundtürme vor, während größere und kleinere vier- und einzelne dreiseitige abwechselnd die Mauern durchsetzen, hinter denen auf Arkaden ein Wehrgang umläuft. Von den Toren haben die drei der Nord-, Süd- und Ostseite ein größeres Vorwerk, bestehend aus einem von Seitentürmen eingefassten Hof und einer äußeren Tormauer mit einfachem Portal. Dem Nordtor ist vor den drei inneren Portalen auf hohen (heute im Erdreich steckenden) Sockeln eine Schmuckfassade von fünf Säulenarkaden ungleicher Scheitelhöhe (Abb. 249) vorgeblendet, eine zweifellos im hellenistischen Formschatz der antiochenischen Kunst (S. 110) wurzelnde Dekoration. Ihrem ornamentalen Stil nach erscheint sie und damit der gesamte Mauerzug den Kirchen im Innern der Festung (S. 254) nahezu gleichzeitig.

Mit dem großartigsten erhaltenen Lagerkastell greift dieser Typus in das Abendland hinüber. Der Diokletianspalast in Spalato (Abb. 250) spiegelt aber zugleich in seiner Gesamtanlage anscheinend den antiochenischen Palastbau dieses Kaisers getreuer wider, als man bisher geahnt hat, verrät er doch in manchen Einzelgliedern, wie den Konsolsäulchen des Haupt- (bzw. Goldenen) Tores (Abb. 250 unten) syrische Bauformen und tragen doch manche Werkstücke orientalische Steinmetzmarken.

Während aber dort das kurz zuvor auf der Orontesinsel erbaute Schloß von einer Ringmauer umgeben war, hat man in Spalato auf das Rechteck des Lagerkastells (von 215 zu 175 Meter im Geviert) zurückgegriffen und dasselbe durch sehr starke Türme gesichert, von denen je zwei achteckige drei Tore

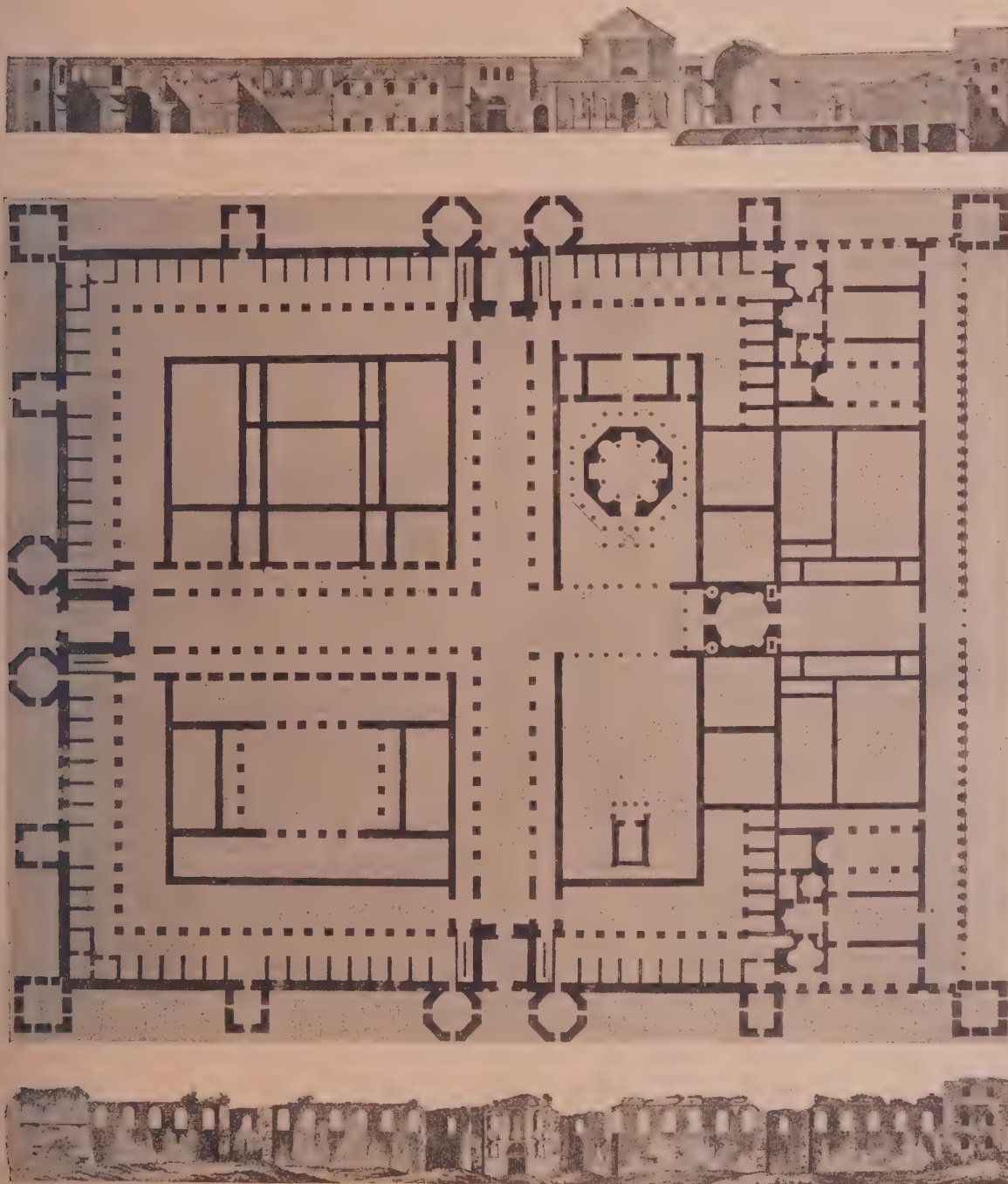


Abb. 250. Diokletians-Palast (Spalato), Längsschnitt, Grundriß und Aufbau der Nordfront  
 (nach Adam, bzw. de Beylié, *L'habitation byzantine*. 1902).



flankieren. Nur dem vierten an der unmittelbar über dem Meeresufer aufsteigenden Südfront fehlen sie. Die von den ersteren ausgehenden, von Pfeilerarkaden begleiteten Hauptstraßen teilen die Gesamtfläche in zwei Hälften und halbieren wieder die nördliche von diesen, die wahrscheinlich jederseits von einem größeren, als Kasernen und Werkstätten dienenden Gebäude eingenommen war, während ringsum an der Außenmauer weitere Räume zur Unterbringung der Besatzung mit vorgelegten Arkaden herum liefen. In der Längsachse führt die Hauptstraße südwärts vom Kreuzungspunkt in größerer Breite zwischen Säulenarkaden auf eine Giebelfront mit dahinterliegendem mosaikgeschmücktem Kuppelsaal zu, der das Vestibulum des eigentlichen Palastes bildete. Neuere Schürfungen haben in den Grundmauern die Verteilung der Räume innerhalb des letzteren genauer erschlossen. Durch das in der Mittelflucht sich anschließende Tablinum wurde er in zwei etwas ungleiche Baugruppen geschieden, von denen die westliche die Wohnräume des Kaisers, einen großen Bibliothekssaal und die Thermen umschloß, der östliche die Gemächer der Kaiserin, ein Triklinium u. a. m. Eine rückwärtige Verbindung zwischen beiden wurde durch einen an der Südmauer in voller Länge hinreichenden, gewölbten und mit einer luftigen Säulengalerie und Söllern überbauten Wandelgang hergestellt. Von alledem ist fast nichts mehr über dem Erdboden erhalten, wohl aber stehen noch auf dem breiten, von Säulenstellungen umgebenen Vorplatz der Palastfront der schmucke kleine Juppitertempel am Westende und ihm gegenüber das irrtümlicherweise dafür geltende Oktogon mit seinem (vermutlich einst überdachten) Säulenumgang: — in Wahrheit wohl das kaiserliche Mausoleum.

Der profanen Baukunst waren die bedeutendsten Aufgaben in den neuen Hauptstädten der beiden Reichshälften gestellt, aber sowohl in Konstantinopel wie in Ravenna stehen nur noch spärliche Reste der kaiserlichen Paläste und anderer oberirdischer Anlagen aufrecht.

Ein Gesamtbild des alten Byzanz vermitteln uns einzig und allein die Beschreibungen der griechischen Historiker in ihrer Beziehung auf die sicheren topographischen Anhaltspunkte der Örtlichkeit. Schon bei der Neugründung der Stadt nach ihrer Zerstörung durch Septimius Severus im Jahre 196, vollends aber bei ihrem Ausbau durch Konstantin d. Gr. sind die Prinzipien des hellenistischen Städtebaus zur Anwendung gebracht worden, wenngleich die Einteilung in vierzehn Regionen vom alten auf das neue Rom übertragen wurde. Die Hauptstraße, die sogenannte Mese, die sie als Triumphalweg fast in ihrer ganzen Länge durchschneidet, — noch heute ist ihr Straßenzug kaum verschoben —, fand ihren Abschluß beim Hippodrom durch das Milion, ein Teträpylon mit Kuppelbegründung, wie es in Saloniki in seinem Triumphtor (S. 161), Palmyra, Gerasa, Lattakieh und andere Städte des Orients besaßen. Sie kreuzte, von Siegesdenkmal zu Siegesdenkmal fortschreitend, alle monumentalen Plätze der Metropole: das Forum des Arkadius und das Forum Tauri mit den Säulen jenes und des Theodosius (S. 168) und zuletzt das konstantinische, an dessen Stelle noch die „verbrannte Säule“ aufragt, welche ein für Christus ausgegebenes Standbild des Sonnengottes (S. 158) trug, während die halbkreisförmigen Portiken, die statuengeschmückten Brunnen (S. 149) und der gewaltige Rundbau des Senats mit seiner von einem mächtigen Bogen durchsetzten Tempelfront schon im frühen Mittelalter untergegangen sind. Die zu beiden Seiten die Mese begleitenden „Troadensischen Säulenhallen“ waren in Backsteinmanier durch gereihte Kuppelgewölbe gedeckt. Solche Hallenstraßen aber kennen wir durch die Beschreibung des Rhetors Libanius schon aus Nikomedia und Antiochia und aus den Städtebildern der Mosaikkarte von Madaba (s. V. Kap.) Beim Milion, wo die Mese endete, schloß sich an das Hippodrom der große Kaiserpalast an. In der Beschreibung Prokops und späterer Schriftsteller freilich, vor allem im Zeremonienbuch des Konstantin Porphyrogenetos, erscheint er bereits durch Justinian und die nachfolgenden Kaiser dem gesteigerten Bedürfnis gemäß vergrößert. Die von Konstantin erbauten glänzenden Staatsgebäude seiner Hofhaltung aber verraten einen ähnlichen großen Zusammenhang wie die Schöpfung Diokletians (s. oben).

Seine Hauptfassade kehrte der Palast dem an der Südseite der Agia Sophia gelegenen Augusteonplatze zu, und zwar mit dem „Chalke“ genannten Teile, vor dem eine von einem zweiten Geschoß überhöhte Hallenfront (Abb. 196) hinlief. Der Name war von dem ehernen Tor der dahinter liegenden Torhalle, die von Justinian nach dem Nikaufstande mit einer Kuppel wiederhergestellt wurde, auf den ganzen Bezirk übergegangen. In diesem waren den Prunkräumen des Gerichts- und Empfangssaales (Konsistorium) und des Trikliniums der neunzehn Speisebetten die von Kirchen und Kapellen durchsetzten und von Höfen, darunter dem sogenannten Tribunal, umgebenen Gebäude dreier die Palastbesatzung bildenden Truppenkörper, der Scholarii, Exkubiten und Kandidaten vorgelagert, während der gewaltige Audienzsaal der Magnaura mit dem „Throne Salomos“ auf einer sich ostwärts anschließenden Terrasse lag. Unverkennbar tritt wiederholt und besonders in seiner dreischiffigen, mit Emporen und drei Apsiden ausgestatteten Anlage die Nach-

ahmung kirchlicher Bauformen hervor. Der Zeit Konstantins gehörten auch die mit antiken Kunstwerken reichgeschmückten Bäder des Zeuxippos an, durch die die Chalke mit dem Hippodrom zusammenhing, die jedoch schon beim Nikaufstande (526) niederbrannten, und das sogenannte Kathisma vor demselben mit mehreren Festsälen im unteren, und der kaiserlichen Loge, von der eine Doppeltreppe zu den Plätzen der Senatoren hinabführte (S. 166 u. Taf. XII, 1), im Obergeschoß. Hinter der Chalke aber breitete sich am Hippodrom entlang und mit ihm in Verbindung stehend der „Daphne“ genannte innere Palast aus, der die kaiserliche Behausung umschloß und dessen Mittelpunkt der Prunksaal des Augusteos bildete. Dort befand sich auch ein Oktogon mit sogenannten Kiton. An die Südseite des Hippodroms stieß die in den Palastbezirk mit eingeschlossene Basilika des heiligen Stephanus an, von deren Emporen die Kaiserin und ihre Frauen in späterer Zeit das Schauspiel nur durch die verhängten Fenster beobachten durften (vergl. dagegen Abb. 163). In der Folge erfuhr diese konstantinische Anlage eine bedeutende Erweiterung nach Osten und Süden (siehe Teil II).

Das rasche Wachstum des neuen Rom machte schon um die Wende des 4. Jahrhunderts eine Verschiebung der Stadtmauer, die das meerumspülte Dreieck der Hauptstadt von der Landseite her sicherte, erforderlich und fand seinen fortifikatorischen Abschluß in der Erbauung einer neuen großartigen, von Toren und gewaltigen Türmen durchsetzten Doppelmauer in den Jahren 400 bis 452. Im Zuge der Triumphalstraße wurde zugleich das konstantinische Goldne Tor — es ist heute mitsamt der älteren Landmauer verschwunden — schon unter Theodosius d. Gr. durch ein gleichnamiges Schmucktor ersetzt, das in der Flucht der zuerst erbauten neuen Hauptmauer gelegen und später durch ein ganzes Kastell verstärkt, bis heute den äußeren Zugang zum „Schloß der sieben Türme“ bildet. Zwar sind von den drei tonnen gewölbten Durchgängen der eigentlichen Torwand die seitlichen vermauert, aber zu beiden Seiten treten noch in voller Erhaltung, — nur der krönende Wulstfries mit den Adlern an den Ecken ist verstümmelt —, zwei pylonenähnliche Türme von gleicher Höhe das Tor beschützend vor. Die Gesamtanlage sowie die jeder dekorativen Gliederung der ungebrochenen Mauerflächen entbehrenden Bauformen verraten eine bewußte Abwendung vom griechisch-römischen Typus des Triumphtores und den unverkennbaren Einfluß des ägyptischen Architekturstils. Eine Dekoration, in der sich das antike Gebälk einem symmetrischen System von ornamentierten Blendarkaden hellenistischen Ursprungs (S. 260) einfügte, diente, zwei Reihen mythologischer Reliefbilder umrahmend, dem um vierzig Jahre später entstandenen Propylaion der niedrigeren Vormauer zum Schmuck.

Nächst den Befestigungen haben die verschiedenartigen Anlagen zur Wasserversorgung der Metropole die anderthalb Jahrtausend am besten überdauert. Zwei Hauptleitungen führten ihr in altbyzantinischer Zeit das Trinkwasser zu, die eine schon seit hadrianischer Zeit von dem Quellgebiet des Hydralisflusses, die andere seit Konstantin d. Gr. vom Hochplateau am Schwarzen Meer. Die letztere tritt parallel mit dem Lykosbach ein und wird durch den ursprünglich mehr als kilometerlangen Aquädukt des Valens, einen malerischen, aber konstruktiv wenig bedeutsamen Bogenbau, dessen drittes Stockwerk von den Türken abgetragen wurde, über den Taleinschnitt zwischen den äußeren und zentralen Regionen der konstantinischen Stadt hinweggeführt. Im Innern der Stadt regelten Wassertürme die Zuteilung zu den Brunnen und Sammelbecken, die schon im 4. Jahrhundert zur Vorsorge für die trockene Jahreszeit und für den Fall der Belagerung angelegt wurden. Dienten diesem Zwecke anfangs vorzugsweise große offene Teiche, deren noch drei erhalten sind, die Zisternen des Mocius, des Aspar und die Arcadiaca, von denen die erstgenannte in der reinen Quaderfügung ihrer Wände die vollkommenste Übereinstimmung mit den vorbildlichen syrischen Anlagen dieses Typus verrät, — so mehrten sich seit dem 5. Jahrhundert vor allem die gedeckten Behälter. Die angeblich unter Konstantin d. Gr. von Philoxenus erbaute älteste derartige Zisterne mag noch ein römischer Pfeilerbau wie die unter der Sophienkirche angelegte und eine größten-





Abb. 251. Syrisches Kirchenportal  
(vom Baptisterium in Babiska)

(nach d. Gipsabguß der amerikan. Exped. in Berlin).

teils zerstörte in Nikomedia gewesen sein. Aber schon unter Arkadius und Theodosius II. entstanden die ersten Zisternen mit Säulen als Gewölbstützen nach alexandrinischem Vorbilde, von dem sie sich nur dadurch unterschieden, daß man wegen des harten Felsbodens gewöhnlich auf eine größere Tiefe und auf die Errichtung mehrerer nur durch Gurtbogen verbundener Säulensysteme übereinander verzichtete. In einer bei der Moschee des Sultans Selim erhaltenen, noch halboberirdischen Anlage ist wahrscheinlich eine Gründung der Pulcheria aus dem Jahre 421 zu erkennen. Ihre Fortbildung findet diese Konstruktion im justinianischen Zeitalter (s. Teil II).

Über die Casa celimontana (S. 60) nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung berichtet Leclercq bei Cabrol, a. a. O. II, 2, Sp. 2832=2870; vgl. auch N. Bull. d. a. c. 1909, S. 144. Für den Profanbau des christlichen Orients liegt der Versuch einer zusammenfassenden Behandlung bei L. de Beylié, *L'habitation byzantine*, Paris 1902, vor. Für die einzelnen Länder bietet die (S. 218 und 227) o. a. einschlägige Literatur weiteres ausgiebiges Material. Ebenso auch für den Klosterbau und Festungsbau, besonders Somers-Clarke, a. a. O. S. 105 ff., sowie A. Ballu, *Le monastère byz. de Tébessa*, Paris 1897 (etwas hypothetische Rekonstruktion); eine kurze Übersicht gibt Kaufmann, a. a. O. S. 226 ff. und 233 ff.; vgl. auch Diehl, a. a. O. S. 126 ff. und 180 ff. Über Rusapha vgl. Sarre, a. a. O. S. 99 ff. und S. Guyer im II. Bande des o. a. Reisewerks von Sarre und Herzfeld (im Druck); Strzykowski, *Amida*, S. 285 ff. (über die Blendfassade, Türme und Toranlage). Die Ergebnisse seiner grundlegenden Untersuchung über das Goldne Tor und die Mauern von Konstantinopel, *Jahrb. d. archäol. Inst.* 1893, S. 1 ff. erfahren gewisse Verschiebungen durch A. v. Millingen, *Byzantine Constantinople*, London 1899, S. 40 ff. u. 59 ff., und E. Weigand, *Mittl. d. archäol. Inst. in Athen* 1914 (in Vorbereitung). Die Aufnahme der Zisternen ist zu verdanken Strzykowski und Forchheimer, *Die byz. Wasserbehälter in Konstantinopel*, Wien 1893. *Byz. Denkm.* II. Eine neue Rekonstruktion des Kaiserpalastes unternahm J. Ebersolt, *Le grand palais de C-pla et le livre*

des Cérémonies, Paris 1910, doch erhebt J. Bury, Byz. Zeitschr. 1912, S. 224 ff. gegen wichtige Punkte wohlbegründeten Widerspruch. Über die durch den Brand von 1912 freigelegten Baureste (Treppenhaus und Grundmauern) vgl. Ebersolt, C. r. de l'Acad. d. inscr. et b. lettres 1913, S. 31 ff., sowie zum Hippodrom zuletzt A. Thiers, a. a. O. S. 138 und Th. Wiegand, Jahrb. d. K. d. archäol. Inst. 1908, S. 1 ff. Über die Topographie von Byzanz vgl. im allgemeinen E. Oberhummer bei Pauly-Wissowa, Realencyklop. d. klass. Altert. Wiss. IV, 1, S. 963 ff. Die Beziehungen des Diokletianspalastes von Spalato zum antiochenischen beleuchtet Strzygowski, Studien aus K. m. Gesch. Fr. Schneider gewidmet, Freiburg i. B. 1906, S. 328 ff. Eine Klärung des Tatbestandes wurde neuerdings erzielt durch G. Niemann, Der Palast Diokletians in Spalato, Wien 1910, sowie durch die Untersuchungen von E. Hebrard u. J. Zeiller, Le palais de Dioclétien à Spalato, Paris 1912 und Mém. d'archéol. et d'hist. 1911; S. 247 ff.

#### 4. Die Bauornamentik und die Zierglieder der altchristlichen Architektur.

Wie in jeder schöpferischen Stilepoche macht auch in der altchristlichen das Ornament eine Neubildung durch. Führend tritt hier wieder, wenigstens bis in das 5. Jahrhundert, die syrisch-palästinensische Kunst hervor. Die hohe Begabung der semitischen Rasse für das Dekorative mußte mit dem wachsenden Anteil des Syrerturns einen tiefgreifenden Einfluß auf das christliche Kunstschaffen gewinnen, dem die industrielle Blüte des gewerbfleißigen Landes mächtigen Vorschub leistete. In Syrien begegnete die hellenistische Dekoration schon in vorchristlicher Zeit einer reichen einheimischen Ornamentik. Nunmehr aber begann in Antiochia und seit dem konstantinischen Zeitalter vor allem in Palästina ihre innigste gegenseitige Befruchtung. In dem Maße aber, als sich zwischen den Bildungsgesetzen beider ein Ausgleich vollzog, entsprang ihrer Vermischung eine Fülle neuer Gebilde. Ein beständiges Auflösen und Neuzusammensetzen treibt hier mit den gegebenen Elementen sein Spiel.

Das geometrische Ornament des alten Orients hatte in Syrien die weiteste Verbreitung, und diese Schöpfungen einer mit abstrakten Formen spielenden Phantasie gewinnen in der christlichen Kunst ein neues, reicheres Leben.

Als Unheil abwehrende Symbole zierten die geflügelte Sonnenscheibe, die Rosette, das kreuzförmige Sonnenrad oder die Wirbelrosette und der sechsstrahlige Stern der Istar die Portale der Häuser. Daß ihnen noch immer eine mehr als dekorative Bedeutung beiwohnte, lehrt ihre allmähliche Ersetzung durch die christlichen Embleme, die oft mit einer Angleichung der letzteren, des Kreuzes und des Monogramms Christi, an jene älteren Motive Hand in Hand geht (Abb. 252). Um den Türrahmen oder über den Sturz zieht sich manchmal das altmesopotamische Flechtband in sehr verschiedenartiger Behandlung hin (Zebed, Behio, el Barah). Reichere Abarten, wie das Zopfgeflecht und das Kettengeflecht, deren Hauptdomäne die maleische Ornamentik der Fußbodenmosaiken bildet, und die daraus abgeleiteten Schleifenmotive sind auch der dekorativen Plastik nicht fremd (Abb. 251). Aber keine von ihnen erlangte so allgemeine Bedeutung, wie die schon früh der hellenistisch-römischen Kunst übermittelte Umformung des einfachen Flechtbandes zum Kreisgeflecht (S. 194), in dem die Verknüpfung der Kreise von einem regelmäßigen Größenunterschiede derselben begleitet wird. Bot sie doch, abgesehen vom Reiz des rhythmischen Wechsels, die Möglichkeit, den Bandstreifen zum flächenfüllenden „unendlichen Muster“ zu entwickeln. Der Herkunft der „syrischen Räder“ blieb sich auch das Abendland bewußt. Vom Aneinanderreihen der Kreise, wie es sich aus dem Flechtbande ergab, schritt man zu Überschneidungen und zu konzentrischer Anordnung fort und gewann dadurch neue, aus sphärischen Gebilden zusammengesetzte ornamentale Einheiten. Durch Ausschaltung einzelner Verbindungen oder Durchsetzung mit Kreuz- und Gittermotiven ließen sich solche



Abb. 252. Syrische Ziersteine (nach Abgüssen der amerikan. Exped. im Kais.-Friedrich-Museum in Berlin).



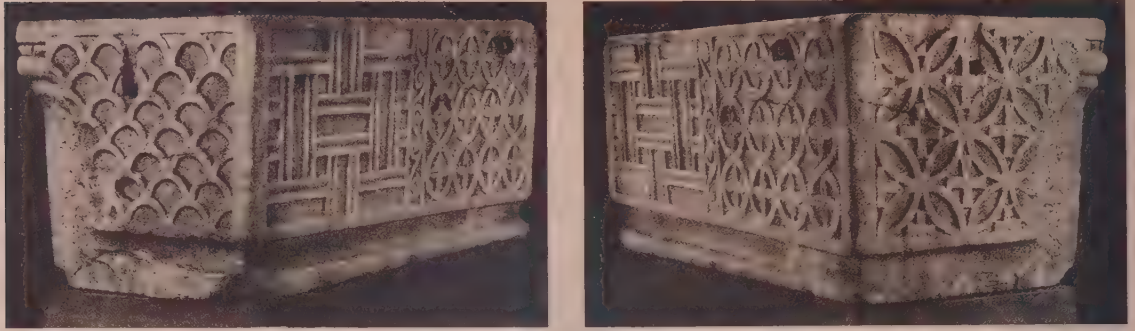


Abb. 253. Kindersarkophag aus Ravenna (im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin).

Kreismuster zu überaus verschlungenen Systemen (Abb. 253 rechts) steigern. Aus den sich überschneidenden Kreisen gehen andererseits lanzettförmige Gebilde und aus der verschiedenartigen Verbindung von Halbkreisen der Bogenfries (Abb. 208 links) und die Bogenzinnen hervor, die einem Spitzenbesatz vergleichbar die Portale umsäumen und manchmal unten umbrechend weiterlaufen (Abb. 251). So wird dort auch das einfache Kreisbogennetz (Abb. 253 links) seinen Ursprung haben, das auf den Brüstungen der Altarschranken u. a. m. — anfangs wohl in Durchbrucharbeit durch die Holzschnitzerei — sowohl im hellenistischen Osten (z. B. in Priene und Milet) wie auch in Rom, Ravenna und dem ganzen Abendlande die allgemeinste Verbreitung fand und als sogenanntes Transennenmuster in mannigfaltiger Weise zum Wellenliniengeflecht abgewandelt wurde. Allein die Kreislinie behauptet nicht unbestritten die Vorherrschaft. Auch an geometrischem Netzwerk sich kreuzender Linien war die syrische Kunst nicht arm. So bewahrt sie nicht nur das Zickzack und das altmesopotamische flächenfüllende Sechseckmuster, sondern auch das schlichte Rautengitter und das einfache Rautenband bis in die christliche Zeit hinein und fügt ihm gern das einem technischen Motiv entsprossene Knopfornament als Füllung hinzu. Die Berührung mit der griechischen Kunst führte in den Mäandergeflechten und gewissen polygonalen Flächenteilungen diesem orientalischen Typenbestande der unendlichen Muster neue Elemente zu. Treffliche Proben solcher aus Achtecken, Quadraten, Kreuzen und dergleichen mehr gebildeten Flächenfüllungen (Abb. 133) sind uns in den Resten der rückseitigen Täfelung der Tür von Santa Sabina bewahrt geblieben (S. 138). In den Mäandergittern (Abb. 255) verweben sich vielfach das neue Kreuzessymbol und das uralte des Hakenkreuzes, endlich aber entspringt daraus das T-Geflecht, das in der byzantinischen wie in der islamischen Ornamentik fortlebt. Völlig ausgebildet zeigt es schon ein ravennatischer Kindersarg neben anderen syrischen Flächenmustern (Abb. 253 links). Eine noch mannigfaltigere Mustersammlung dieses Motivenschatzes aber bieten noch die einem frühomajadischen (wenn nicht gar altchristlichen) Bau entstammenden Wandsäulen der seldschukischen großen Moschee in Amida (Diarbekr), sowie die Holzgitter des Mimbar in Kairuan, einer Arbeit des 9. Jahrhunderts (aus Bagdad).

Allein die syrisch-palästinensische Kunst besaß auch ein Pflanzenornament, bevor sich die klassische Dekoration des Akanthus und der Palmette über das Land verbreitete. Kommen doch neben dieser von je her grobnaturalistisch aufgefaßte, mitunter an geradem Zweige ansitzende oder frei gereichte Blatt- und Frucht motive vor (z. B. in Si, Suweda u. a. m.). Traube, Wein- und Efeu- oder Feigenblatt werden bevorzugt. Am üppigsten hatte sich, — allerdings schon unter dem Nebeneinfluß hellenistischer Formen, — der Pflanzendekor in Palästina entfaltet, zumal die religiöse Anschauung die Aufnahme figürlicher Plastik ausschloß.

Die der Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts angehörenden Särge aus den sogenannten Königsgräbern von Jerusalem bieten einen wahren Schatz von Naturformen, die der griechischen Kunst von Hause aus fremd sind, mögen nun in den kugeligen oder zapfenförmigen, glatten oder geriefelten Früchten Paradies- und Granatäpfel, Zitronen, Pflaumen, Oliven, oder wer weiß was alles, zu erkennen sein. Deutlich gekennzeichnet sind Eicheln, Trauben und von den letzteren unterschieden eine Art Zapfen. Zweifelhaft bleiben auch neben verschiedenen Rosetten einige Blütenmotive lilienähnlicher Form. Das spärliche Blattwerk zeigt dennoch reichliche Abwechslung von Eichen-, Ölbaum- und Efeulaub. Und wie

das letztere schon hier die charakteristische Umbiegung der Spitze (Abb. 252 unten) aufweist, so erscheinen auch manche Weinblätter eigenartig stilisiert. Aber alle diese Elemente sind einer antiken Ranke aufgeproßt, deren magere Bildung den klassischen Geschmack der augusteischen Zeit noch überbietet, wenn sie auch an jeder Gabelung die traditionellen Blatthülsen bewahrt und aus einem (bzw. einem zweifachen) Akanthuswurzelblatt zu entspringen scheint. In der flechtbandartigen Führung der Doppelranke im Mittelstreifen kommt das starke Symmetriegefühl des Orients ebenso entschieden zu Worte wie in dem immer wieder in ihren Füllmotiven durchklingenden dreiteiligen Schema. Außer den schon bemerkten Elementen fällt hier eine Art gesprengter Palmette mit dem auch sonst schon vertretenen Dreiblatt inmitten auf. Die Ölblattstäbe der von Strickleisten (S. 197) umspannenen Nebenstreifen sind wieder in lauter dreiblättrige Büschel aufgelöst.

Ähnliches findet sich auch in Zentralsyrien (Siah, Haß, el-Barah). Andererseits dringen manche Motive der einheimischen Flora wie die Eicheln, die Zapfen u. a. m. in das üppige spätantike Akanthusornament ein, das in den folgenden Jahrhunderten auch Syrien überschwemmt und an den Bauten von Baalbek, Damaskus und Palmyra aufs reichste wuchert. Gleichzeitige Denkmäler Zentralsyriens nehmen z. T. noch mehr davon auf, während der Akanthus sich an ihnen dem Blattwedel nähert (Schakka, Kanawat).

Bald bemächtigt sich semitisches Kunstwollen auch der klassischen Formen und beginnt sie untereinander und mit den lokalen zu vermengen und zu verschleifen. Die Antike hatte ihm bereits darin vorgearbeitet. In der dekorativen Architektur des südlichen Kleinasien waren das Akanthusblatt, das sich schon früh vom Säulenkapitell auf das Antenkapitell und von diesem weiter auf den Karnies überträgt, und die Palmette, die von jeher an der Sima ihren Platz hatte, in Wechselbeziehung zueinander getreten. Die einzelnen Blattzungen der Palmette werden sozusagen akanthisiert, und zwar sogar im Verbande der wechselständigen intermittierenden Palmettenranke (Adalia und Termessos). Solche Mischformen fanden in Syrien Eingang (Damaskus) und gelangten von Antiochia auch nach Spalato. Mannigfaltige Spielarten, bei denen man schwanken kann, ob man sie noch als Palmette oder als ein ihr angeglichenes, stark aufgelöstes Akanthusblatt anzusehen habe, schmücken die ornamentalen Bruchstücke der konstantinischen Denkmalsbauten in Jerusalem. (S. 207.) Sie sind hier in einer auf den Kontrast mit dem Tiefendunkel der Ausschnitte berechneten Modellierung gearbeitet, die sich bereits in Baalbek und Palmyra herausbildet. Der Schnitt des Akanthus ist, wie auch dort und schon in Kleinasien, vorwiegend breitzackig und scharf. Tiefe Schattenfurchen bezeichnen die Rippen. Im 2. und 3. Jahrhundert vollendet sich auch die in der älteren Kaiserzeit beginnende Akanthisierung der fortlaufenden Ranke, indem deren Stengel nun gänzlich mit den begleitenden Halbblättern verwächst. Die entwickelte Akanthusranke wird zur Grundlage des syrischen und damit nicht nur des gesamten christlichen, sondern teilweise auch des islamischen Rankenornaments der Arabeske.

Wie schon vorher das semitische Stilgefühl auf sie zu wirken beginnt, verrät ein palästinensisches Denkmal des ersten bis zweiten Jahrhunderts. Den Giebelschmuck des Grabes der Richter (S. 18) bildet eine in symmetrischen, nach der Mitte zu ansteigenden Wellen bewegte Ranke. Der Stiel bleibt noch auf weite Strecken frei und erscheint bandartig flach gepreßt, das aus dem Akanthus abgeleitete Blattwerk aber liegt wie ausgebreitet da. Selbst das Wurzelblatt, das die Form des plastisch gedachten Akanthuskelches bewahrt, zeigt die Mittelrippe. Der gleiche Zug zum Flachornament ergreift in der christlichen Architektur Syriens nun auch die ausgebildete Akanthusranke. Zugleich aber wird als zweite Kraft der an geometrischen Zierformen erstarkte Trieb zur Schematisierung der Pflanzentypen wirksam. So entsteht schon in der üppigen Dekoration von Baalbek und Palmyra eine neue Abart der Rosette, die in aller naturalistischen Verhüllung die Nachahmung der alten Wirbelrosette (Abb. 252) nicht zu verleugnen vermag. Und dasselbe Vorbild übt offenbar seinen anregenden Einfluß auf die Fortbildung der Akanthusranke selbst, wenn sich die Blattspitzen in den Einrollungen bald immer mehr in gleichmäßigem Rhythmus nach der Mitte umlegen, die durch ein an der Spitze ansitzendes Blüten-, Frucht- oder ein andersartiges Blattmotiv hervorgehoben wird. So entsteht die überaus beliebte Wirbelranke (Abb. 251 und Tafel IX).

Neben dem neuen Rankentypus erhalten sich mit dem Kleeblatt (Haß), dem umgebo-



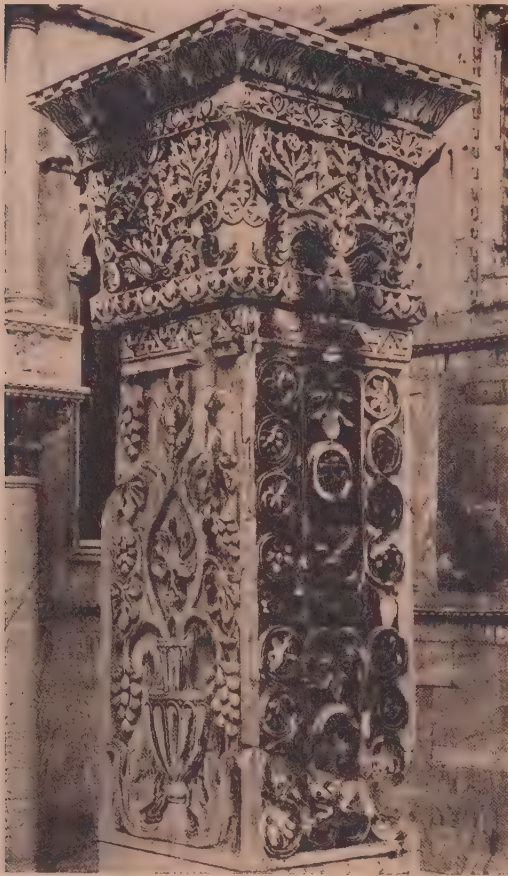


Abb. 254. Pfeiler aus Acre (Venedig).

genen Efeublatt, Teilen des zerlegten Akanthusblattes (Serdjilla, Kalb-Luzeh) versetzte Abarten der griechischen Palmettenranke, die sich längst im Gesamtgebiet der Mittelmeerkultur in allen Techniken eingebürgert hatte und in der syrischen Textilkunst eine wichtige Rolle spielt. Das Aufblühen dieser trägt ohne Zweifel viel dazu bei, daß die dem orientalischen Kunstgeschmack zusagende Regelmäßigkeit der Formen in der Dekoration wieder so stark um sich greift. Der dekorativen Plastik bieten sich die Teile des Akanthusblattes dar, wo es gilt, nach geometrischem Prinzip ein kleineres quadratisches, ein rundes, rhomboidales oder selbst ein dreieckiges Feld zu füllen (Richtergräber). Aus ihnen hat die christliche Kunst Syriens als Hauptmotiv die Kreuzrosette gebildet, die sich bald in normaler, bald in diagonalen Stellung leicht jedem Rahmen anschließt und bei aller Einfachheit der Grundform reiche Möglichkeiten der stilistischen Durchbildung zuläßt (Abb. 252). An den Karniesen aber trennen sich die beiden Hälften der gesprengten Akanthuspalmetten völlig, um mit den Nachbarhälften zu neuen kelchartigen Gebilden (Abb. 249) zu verschmelzen.

Dem Akanthus macht in Syrien die einheimische Weinranke den Platz streitig. Ihre reizvolle Bildung und ihre sinnbildliche Bedeutung verschaffte ihr in christlicher Zeit nament-

lich im malerischen Flächenschmuck die weiteste Verbreitung. Doch hatte sie in Kleinasien und in Syrien auch in die Ornamentik der antiken Architektur längst Eingang gefunden.

In Baalbek wie in Palmyra liegen bereits die Typen der einfachen und der doppelten flechtbandartig gekreuzten oder geknoteten Weinranke vor. Beide Arten kennt auch die zentralsyrische Dekoration der christlichen Denkmäler und dazu noch eine dritte, völlig un griechische (Suweda), bei der die Ranken gegenständig vom aufstrebenden Rebstock abzweigen. Blattschnitt und Rankenführung werden oft einer härteren Stilisierung in gezackter oder gebrochener Linie unterworfen und folgen dem allgemeinen Zug der Abflachung. Doch lebt daneben auch die plastisch naturalistische Behandlung fort, die sich wie in der Schnitzerei (Abb. 191) gern mit der Tiefendunkelkomposition verbindet (Mgarah). Wie kein zweites Element eignete sich die Weinranke für vertikale Zierglieder, besonders seit sie in der Vase einen anmutigen Wurzelschmuck gewonnen hatte (Abb. 254). Ein weiterer Schritt führte dahin, ihren Doppelstamm in symmetrischer Ausladung weiter auszubreiten oder gar die Einrollungen nach den Seiten flächenfüllend ausranken und sich in der Mittellinie verflechten zu lassen. Für beide Formen war das Schema bereits in der Akanthusdekoration gegeben, wenngleich die strenge Konfiguration der zweiteiligen aufsteigenden Akanthusranke selbst erst auf syrischem Boden geschaffen zu sein scheint (Palmyra). Dem Vorbilde der Weinranke folgten alsbald die Mischtypen der Palmetten- und Dreiblattranke in der aufstrebenden Bewegung — gelegentlich entspringt sogar die Efeuranke (Abb. 252) aus einer Vase —, um unter Verzicht auf die volle Symmetrie in freierem Rhythmus auf- und abzuwogen (el Barah).

Wie Antiochia wahrscheinlich im 4. und 5. Jahrhundert ein Hauptherd der christlichen Architekturentwicklung im Orient blieb, so war es wohl auch das eigentliche Sammelbecken, in dem alle Elemente hellenistischer und orientalischer Ornamentik zusammenströmten und sich mischten. Daß der antiochenische Dekorationsstil den zentralsyrischen an Formenreichtum übertraf und zugleich den reineren antiken Geschmack bewahrte, beweist das zähe Fortleben klassischer Akanthusformen in Mesopotamien (S. 217). Daneben stoßen wir auch dort (Abb. 249) auf die neuen Teilmotive (S. 267) sowie auf die strenger stilisierte Weinranke. Aber auch diese begegnet uns noch in frischester naturalistischer Behandlung an einem auf Tiefendunkelwirkung gearbeiteten Wulstfriese in Amida (jakobitische Marienkirche) und in anderen Spielarten an den alten Bestandteilen der dortigen Moscheefassade (S. 266) und in Arnas (Mar Kyriakos). Hier und an weiteren Stellen (Kakh, Majafarkin) gehen andererseits mancherlei Flechtbandgeschlinge mit schematischer Rosettenfüllung mit ihr und mit verschiedenartigen Palmettenranken Hand in Hand. Und doch hat sich in der mesopotamischen Bauornamentik gewiß nur eine Auswahl der gebräuchlichsten Motive erhalten. Welche phantastischen Neubildungen bei der Vermischung der Elemente innerhalb des reichen Formschatzes der antiochenischen Kunst entstehen mochten, dafür geben die beiden Pfeiler von Acre (Abb. 254) — nach guter Tradition wurden sie im Jahre 1258 n. Chr. aus dem dortigen Kastell der Genuesen mitgebracht und in Venedig neben S. Marco aufgestellt — einen sicheren Maßstab.

Der Meister hat sich in einem der darauf befindlichen Monogramm als Antiochener bezeichnet (die Lesung seines Namens hingegen bleibt noch zweifelhaft). Seine Arbeit, ein Spätwerk altchristlicher Dekoration, steht sichtlich schon unter dem Einfluß der kräftig erblühten neupersischen Kunst. Nicht nur das unorganische Aufeinandersetzen einer Reihe größerer und kleinerer Akanthuskelche verrät in den wunderlichen Gebilden, welche das Pfeilerkapitell schmücken, die Nachahmung des sassanidischen Palmettenbaumes, noch augenfälliger tritt die Anlehnung an die sassanidische Flügelpalmette in dem in ein Rankendreieck eingeschlossenen zentralen Motiv hervor, nur sind die Flügel in schwächliche Akanthusblätter umgesetzt, und der von ihnen umgebene Ball ist in die Wirbelrosette verwandelt. Mit einem weiteren Halbblätterpaar ausgestattet, krönt diese eigenartige Blüte auch die beiden Endigungen der geknickten Ranke. Das den Akanthus durchsetzende Dreiblatt kommt in den Rankenverbindungen an den Ecken selbständig zur Geltung. Weinlaub und Traube bewahren an den Pfeilerflächen eine ungleich frischere naturalistische Auffassung, doch drängt sich das Unorganische auch hier besonders in der Bekrönung des wieder verwachsenden Doppelstammes durch den Granatapfel und in der Vereinigung der Vase mit dem Wurzelkelch, auf der Nebenseite aber in der bandartigen Rankenbildung ein.

Aber auch die Umsetzung des Weinblatts in andere Formen war in Syrien früh im Gange. Schon in der vorchristlichen Kunst Palästinas wird es akanthisiert (Nikephoria), in diokletianischer Zeit in mehrere Blattwedel aufgelöst (Palmyra).

In der Holzschnitzerei, wo sich der stilisierende Trieb noch freier betätigen konnte, begegnen wir an der Tür von Sta Sabina (S. 138) bereits ganz arabeskenähnlichen Formen, in denen wir doch an ihrer dreilappigen Bildung und an den vielen kleinen Winden, die sich auf das Blatt selbst übertragen, entnaturalisiertes Weinlaub erkennen müssen. Daß dieser Blattpus in der Kleinkunst eine allgemeinere Verbreitung gefunden hat, beweist auch ihr Vorkommen an dem Kreuze Justins I. im vatikanischen Schatze. Dieselben Blätter und entsprechende Halbblätter zweigen hier an Stengeln von baumähnlichen, aus gefiederten Kelchen aufgebauten Pflanzenkandelabern ab oder füllen losgelöst die Zwickel der Kreuzarme, ein schlagendes Beispiel des Übergreifens syrischer Ornamentik nach Byzanz. Die füllhornähnlichen Ranken mit ihren kolbenförmigen Blattzungen finden sich auf einem Bronzetäfelchen kleinasiatischen Fundorts (Ephesus) wieder.

Von der Schematisierung werden auch die sogenannten Blattstäbe ergriffen. Aus dem antiken Laubstrang wird ein fischgrätenähnlicher Stab (el Barah), und die gleiche Umbildung erfährt der Lorbeerkrantz, bis ein Zickzackband daraus entsteht (Abb. 252). Umgekehrt werden rein architektonische Zierglieder wie die lesbische Welle (S. 138 u. 187) oder der Eierstab





Abb. 255. Dekorative koptische Skulpturen (aus Bawit und Medinet el Fajum), Brüstungen und Friese (im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin).

(Abb. 165 u. Taf. XII, 2) in allerlei Palmetten- oder Blütenmotive aufgelöst. Die Durchsetzung geometrischer Muster mit dem Pflanzenornament und umgekehrt zieht immer weitere Kreise.

Die Achterverschlingung, ein Schleifenmotiv der antiken Kunst, in dem sich öfters die Bänder der Kränze verflechten, wird an der Tür von St<sup>a</sup> Sabina durch Ranken gebildet, anderwärts aber durch Bänder oder kreuzförmige Schlingen mit eingestreuten Blattrosetten. Aus drei verschlungenen Achtern wird eine Bandrosette geschaffen, die in der byzantinischen Kunst bis in das zweite Jahrtausend fortlebt.

Es kann nicht befremden, daß die in Kalk- oder härteren Gesteinarten ausgeführte Dekoration der zentralsyrischen Kirchenbauten nur spärliche Proben dieser Art bietet. Das eigentliche Gebiet, wo das Bandgeflecht selbst sich der gebrochenen Linienführung der Quadratgitter oder Rautennetze anpassen mußte, wo diese Muster sich mit Akanthusblättern erfüllten, war die Holzschnitzerei. In Syrien hatte dieselbe vorzugsweise für die innere Kirchenausstattung zu sorgen. Bestanden doch sogar in der von Konstantin erbauten Basilika von Tyrus die Altarschranken nach dem Zeugnis des Eusebius aus Holz. Die Durchbruchtechnik der Schnitzerei aber hat wohl in Byzanz und Ravenna im Marmor Nachahmung gefunden, — dagegen nicht im spröden Material der einheimischen Steinmetzarbeit. Außer durch literarische Zeugnisse wird die hohe Blüte einer erfindungsreichen

Holzschnitzerei in Syrien auch dadurch bestätigt, daß uns dieselben Muster z. T. noch auf dem geschnitzten Mimbar von Kairuan (S. 266) begegnen.

Nach allen Weltrichtungen ausstrahlend, trifft der Einfluß der syrischen Ornamentik in breitem Strome Ägypten. Die Vermittlerin wurde in der malerischen Flächendekoration die

Weberei, für die dekorative Plastik aber wie für die figürliche (S. 145) die Holzschnitzerei. Vereinzelt den Denkmälern dieser Technik, die sich noch in Syrien selbst vorfinden (Mar Eljan bei Palmyra), steht im Nillande eine Fülle neuerer Funde gegenüber, wenn in ihnen auch ein etwas abweichender lokaler Geschmack zur Geltung kommt. Kreis-, Rauten- und Quadratnetze mit Akanthusblattfüllung, Kränze und vertiefte Bossen mit Rosetten und sternförmigen Verschlingungen und alle Rankenarten bilden auf Holztafeln, Möbelteilen, Konsolen, Pfosten u. dgl. den typischen, meist in tiefem Schnitt, manchmal auch durchbrochen gearbeiteten Schmuck. Der bevorzugte Rankentypus der koptischen Schnitzerei ist die Weinranke in fortlaufender Wellenbewegung, bei der von der Gabelung reichlicher Gebrauch gemacht wird. Das Weinblatt nimmt mit Vorliebe Formen länglicher, wedelartiger Bildung (Abb. 255) an. Andere Ranken von abstrakter Stilisierung dienen für schmalere Schmuckleisten, während in der Steinplastik die Akanthusformen vorherrschen:

Die typische koptische Abart der Akanthusranke läßt freilich das Grundelement kaum noch erkennen. Dieses verdankt offenbar seine Entstehung der Übertragung des fischgrätenähnlichen Laubstrangs, der bereits im Kranze einer Krümmung unterworfen wurde (S. 271) auf die Blattranke, wodurch sie zur gezackten Wedelranke wird. Bald begleiten wenige längere Wedel in gleichmäßigem Schwunge den von ihnen durch eine doppelte Streifung unterschiedenen Rankenschaft zu konzentrischer Einrollung (Abb. 255), bald umschließt eine Anzahl kürzerer Wedel nach Art der Wirbelranke ein zentrales Blüten- oder Fruchtmotiv oder gar eine Traube. Doch fehlt es weder an Beispielen eines breitlappigeren Blattschnitts noch an Einmischung von Efeu-, Drei- und anderen Blättern. Wo der Akanthus seine ursprüngliche Gestalt am reinsten bewahrt, wie an Karniesen und Kapitellen (s. unten), zeigt er Formen von trockner, an geometrische Stilisierung streifender Eleganz. Die prächtigste Art der Rankenfüllung geben halbe und ganze Tierfiguren ab: Löwen, Hirsche, Antilopen, Wildschweine u. a. m., womit schon die syrische und hellenistisch-römische Kunst vorangegangen war. Die weiche Natur der ägyptischen Kalk- und Sandsteine fördert eine der Holzschnitzerei verwandte Technik und leistet der gedrängten und wie aus der Fläche ausgestochenen, wenig modellierten Dekoration (Abb. 255) den besten Vorschub. Die Tiefendunkelkomposition der Holzschnitzerei hat daher in Ägypten eine allgemeinere Anwendung gefunden als in der syrischen Steinplastik. Aus demselben Grunde spielt hier auch die Flechtranke eine größere Rolle.



Abb. 256. Byzantinische Brüstungsplatte in Venedig (S. Marco).





Abb. 257. Gebälk und Kapitell der Studiosbasilika (Byzanz).

auswachsend in stark durchbrochenem und unterschrittenem Hochrelief, unter dem Wulst der Vorderseiten hingegen fortlaufend mit ziemlich gleichmäßiger Füllung durch Blatt und Traube in reinem Flachrelief. Was aber sämtlichen Motiven ein von den syrischen Gegenbeispielen merklich abweichendes Stilgepräge verleiht, ist der kleinzackige, stellenweise sogar mit dem bloßen Bohrer hergestellte Blattschnitt sowohl des Weinlaubs, wie des Akanthus am Blattfries über dem Wulst und an den Säulenkapitellen, eine Stilisierung, deren Vorstufen in der kleinasiatischen und prokonnesischen Plastik vorliegen (S. 170 und 173). Sie lassen sich aber auch in der Architektur diokletianischer Zeit etwa seit der an Kapitellen in Spalato und Rom (Sta Maria Antiqua, Sta Costanza und S. M. in Cosmedin) bis zu ihrem ersten Auftreten in Byzanz am Propylaion des Goldenen Tores verfolgen (S. 263).

Den ganzen syrischen Motivenschatz bieten uns auch die ravennatischen Sarkophage dar. Einzelne von ihnen, so z. B. der schöne, erst nachträglich mit der Namensinschrift des Erzbischofs Theodorus († 691) versehene Sarg (Abb. 180) haben ausschließlich ornamentalen Schmuck, während sich dieser bei anderen auf eine Langseite, auf die Schmalseiten oder wohl gar auf ihre

Ein höheres Stilgefühl gibt der Fortbildung des syrischen Formschatzes in Byzanz ihre Richtung. Wird es doch wie in der figürlichen Bildnerei (S. 170) noch aus einer zweiten, rein griechischen Quelle genährt. Eine kleinasiatische Unterströmung wirkt hier von Anfang an der allzu willkürlichen Vermischung der Motive ausgleichend entgegen. Der Akanthus behauptet im prokonnesischen Kunstkreise seine grundlegende Bedeutung für die architektonische Dekoration. Aber die von syrischen Steinmetzen mitgebrachten Elemente ergeben doch auch hierentwicklungskräftige Keime einer neueren Formenbildung.

Ein charakteristisches Beispiel, wie sich beide Richtungen vereinigen, liefert die Dekoration des Ambon von Saloniki (Abb. 124/5). Die auf Tiefendunkel gearbeitete Wirbelranke des Wulstes, deren Einrollungen teils Rosetten oder Fruchtmotive, teils Tierfiguren bilden, überbietet durch üppigere Fülle des Akanthus die syrischen Vorbilder. Die Weinranke ist in verschiedenartiger Behandlung verwendet: an den Seitenbrüstungen in freier naturalistischer Bewegung aus Vasen her-



Abb. 258. Pfeilerkapitell der Studiosbasilika (im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin).

Rundgiebelfelder beschränkt (S. 182). Am erstgenannten u. a. m. wird die Weinranke mit ähnlich scharfgezacktem Blattwerk, wie an der Kanzel von Saloniki, von einem zierlichen Pfauenpaar auf der einen Seite, von kleineren Vögeln und einem Hasen auf der anderen belebt. Neu ist hier nur das Kreuz über ihrer Gabelung. Aber der kreisförmige Schwung und der rundliche Stamm der Rebe haben die schwere Eleganz byzantinischer Formensprache angenommen, die auch die Lorbeerkränze und verschiedenen Monogrammtypen des Deckels zeigen und die sich an anderen Sarkophagen sogar auf die Bewegung der Dreiblattranke überträgt. Wo die letztere als Wellenranke fortlaufend das Giebfeld umsäumt, behält sie hingegen die magere, leichte Bildung und führt in bunter Abwechslung neben dem Dreiblatt alle palästinensischen Füllmotive mit sich: Paradiesäpfel, Granatblüten, Kleeblätter usw. (S. 266), während schon in den Nischenumrahmungen des Ambon von Saloniki (Abb. 124) und vollends in der byzantinischen Kapitellplastik (s. unten) in jedem Bogen eine kleine Volutenendigung wiederkehrt.

Den Hauptbestand der ornamentalen Neubildung liefert in Byzanz trotz dieses starken Einschlags fremder Motive die Entwicklung des Akanthus. Die unausbleibliche Vermischung seiner verschiedenen Typen führt im Laufe des 5. Jahrhunderts zu weiterer Vervielfältigung der Spielarten, nachdem schon im 4. die rundlappige Bildung gegen die scharfzackige zurückgetreten war, sei es, daß die Blattlappen in kleineren Sägezacken abschließen oder breit auseinander gezogen und flachgepreßt werden. Dieser an der Akanthusranke ausgebildete Blattschnitt (S. 272) greift nun zugleich mit der syrischen Rankenführung um sich. Auf einer frühen Zierplatte (Abb. 256), die ihren Weg nach S. Marco gefunden hat, wächst die symmetrisch verdoppelte, breitackige, noch im antiken Geschmack von Blatthülsen durchsetzte Wirbelranke, von deren fortlaufender Rippe selbständigere Blatteile abzweigen, aus einem bewegten kleinzackigen Wurzelblatt hervor, und ihre Einrollungen werden von gleichstilisierten Wirbelrosetten gefüllt. Die Hinneigung zu bewegten Blattformen gibt sich hier (und in schwächerem Grade an den Seitenbrüstungen des Ambon von Saloniki) auch in der schrägen Lage der gereihten Blattlappen des Rahmens kund. Sie führt einerseits — z. B. am Gebälk des Atriums der Studiosbasilika (Abb. 257) — zur Umsetzung der Wirbelranke in die flachere Bildung des breitackigen Akanthusblattes mit vertieften Rippen, so daß es die Ranke vollkommen durchwächst, andererseits, wie in Syrien (S. 267 ff.), zur stärkeren Ablösung einzelner Lappen vom Vollblatt. Und indem die Einziehungen zwischen diesen immer tiefer greifen, die dadurch verdünnte Rippe aber in rankende Bewegung gerät, entsteht aus dem weichen rundlappigen Akanthus, der neben dem scharfzackigen jederzeit fortlebt, ein neuer Blatttypus, dem der treffende Name des 'tangartigen beigelegt wurde. Ein Pfeilerkapitell aus derselben Kirche vereinigt diese nebeneinander hergehenden Arten der Blattstilisierung (Abb. 258). Aus dem Akanthusblatt werden dann unter Angleichung an die syrisch-palästinensischen Motive vor allem an das Dreiblatt, eine Reihe neuer, palmetten- oder kelchähnlicher Elemente gewonnen. Die fortlaufende Wellenranke, wie die intermittierende Ranke, beblättert sich sowohl mit diesen Blattlappen und Dreiblättern des breitackigen, wie mit den mehrspitzigen Einzellappen des kleinzackigen Akanthus (Abb. 257). Der Flächenfüllung dient vorzugsweise der tangartige Akanthus sowohl in weicher wie in scharfzackiger Stilisierung. Die allgemeine Umbildung des Pflanzenornaments in der christlichen dekorativen Plastik wird unverkennbar von einem einheitlichen Grundzug beherrscht: das Blattwerk nimmt dank der fortschreitenden Unterdrückung jeder selbständigen plastischen Einzelform mehr und mehr das Ansehen eines gleichmäßig geschichteten Flächenbelags an mit unterschrittenen oder ausgestochenen Umrissen und entsprechender Innenzeichnung auf schattenfangendem Grund. Wie es dadurch an optischer und koloristischer Wirkung gewinnt, so wird es zugleich außerordentlich anpassungsfähig an die neuen tektonischen Formen. Paart sich doch damit in der dekorativen Architektur ein Streben nach Verstärkung der konstruktiv bedeutsamen



Zierglieder durch Herstellung einer möglichst geschlossenen Grundform. Diese parallele Entwicklung bewirkt eine vollkommene Umbildung der antiken Gebälk- und Kapitellformen in dem Maße, als der Bogen- und Gewölbebau das Übergewicht gewinnt.

Bis zur Entstehung neuer Typen herrschen noch das ganze 4. Jahrhundert hindurch neben den antiken gewisse Übergangsformen und beide Arten erhalten sich in beschränkter Verwendung noch weit über die justinianische Zeit hinaus. Im konstantinischen und theodosianischen Zeitalter erfreut sich eine Dekoration besonderer Beliebtheit, die das Kannelurenmotiv auf die krönenden Bauglieder, sowohl Säulen- und Pfeilerkapitelle, wie Gesimse, anwendet. Die Kannelurenfriese, — vielleicht eine hellenistische Nachschöpfung der ägyptischen Hohlkehle, — hatten schon in die römische Architektur Eingang gefunden, aber der eigentliche Herd, wo das Motiv vom Karnies auf das Anten- und dann auf das korinthische Säulenkapitell überspringt, war anscheinend das südwestliche Kleinasien. Dort begegnet es uns auch noch an christlichen Denkmälern (Aladja-Jaila, S. 257). Die üppigste Entfaltung muß es in Nikomedia gefunden haben, wo Gesimsstücke, deren Kanneluren bereits durch Pfeilspitzen getrennt werden, und Kapitelle jeder Größe umherliegen, die teilweise noch eine Reihe Akanthusblätter bewahren (wie in Abb. 259), der Mehrzahl nach aber des Blattschmucks schon völlig entkleidete. Dieselben Formen kehren an den unter Theodosius und Arkadius errichteten monumentalen Denkmälern der jüngeren Residenz des Ostreichs wieder (Tafel XII, 1), ja noch am Gebälk der Studiosbasilika (Abb. 257), wo auch die Säulenstellungen der Emporen Kompositkapitelle von ähnlicher Zusammensetzung tragen.

Von den älteren Ziergliedern des antiken Gebälks erweist sich der Eierstab (S. 270) in massiger Bildung und mit den pfeilähnlichen Zwischenstegen (Abb. 261) als das langlebigste, während die lesbische Welle völliger Zersetzung verfällt (Abb. 256 u. 260) und der Zahnschnitt sich lockert. Nur als Rahmenleiste gewinnt der letztere durch Verdoppelung und schräge Abkantung für dekorative Zwecke ein neues Leben. Einem eckigeren Schnitt wird endlich auch der Astragal, besonders in der Kleinkunst, unterworfen. Die Architektur findet für die aufgegebenen Architrav- und Friesformen vor allem Ersatz in der geschwellten Bildung des syrischen Wulstfrieses, der den Druck des darauf lastenden Baukörpers ungemein wirksam veranschaulicht. Um ihn für das Auge durch die malerischen Kontraste des Tiefendunkels

zu beleben, dienen die mit ihm zusammen übernommene, aber in zierlichem streng byzantinischem Geschmack durchstilisierte Wirbelranke des Akanthus (Abb. 125) oder das traubenschwere Rebengewinde (S. 269).

Eine vollkommene Umwälzung wird in den Kapitellformen durch die Verbindung des Bogens mit der Säule hervorgerufen. Die syrische Baukunst hat dem Bedürfnis nach Verstärkung des Auflagers für den Bogenansatz noch wenig Rechnung getragen (S. 215). Die Erfindung des Kämpfers, der dieser Forderung zuerst Genüge leistet, gehört Byzanz. Begegnet er uns doch überall, wo sich byzantinischer Einfluß geltend macht. Die Vorstufe desselben ist schon in der konstantinischen Architektur gegeben, nämlich in



Abb. 259. Kanneliertes Kompositkapitell aus Byzanz (im Kaiser-Friedrich-Mus. in Berlin).

jenen Gebälkstücken, die in Sta. Costanza auf je zwei gekuppelten Säulen liegen und durch ihre Zusammensetzung aus Architrav, Wulstfries und Gesims sich noch deutlich als Teile des antiken Epistyls zu erkennen geben (Abb. 239). Die Vereinfachung der Form zum ungegliederten Trapezoid mag der Zerteilung des größeren Aufsatzstückes in würfelförmige Glieder, welche zur Überhöhung einzeln stehender Säulen dienen konnten, gefolgt sein, da auch eine Profilierung des Oberteils noch spät genug an den Ursprung des ganzen Gebildes gemahnt (s. Teil II). Am frühesten treffen wir das letztere in den Menasbasiliken (S. 229), wo es vielleicht unter Anregung des ägyptischen Tempelbaues, der über den Säulen ein solches Bauglied von prismatischer Form besitzt, zur Ausgleichung des Druckes zuerst eingeführt worden ist. Der trapezoidale Aufsatz bekleidet sich dann in der kirchlichen Architektur noch im 5. Jahrhundert mit Blattwerk, ja er nimmt im 6. sogar figürlichen Reliefschmuck an (s. Teil II). Wenn endlich im 6. Jahrhundert (s. Teil II) der Kämpfer selbst zum Kapitell wird, so erscheint dieser letzte Schritt nur als natürliche Folge einer Entwicklung, die sich langsam vorbereitet, wie wir das an den Wandlungen spüren, die die älteren Kapitelltypen schon im Laufe des 5. Jahrhunderts erfahren.

Das antike jonische Kapitell verschmilzt alsbald unter Ausschaltung seiner Deckplatte mit dem Trapezoid zu einem Stück und erfüllt in der neuen jonisch byzantinischen Form von anfang an mühelos die Aufgabe der Vermittlung zwischen Mauerfortsatz und Säulendurchschnitt. Der Kämpfer, den in frühen Beispielen in Rom (S. Stefano), Syrakus (S. Giovanni), Chalkis (Agia Paraskewi) und zum Teil noch in Saloniki (Eski Djuma und Agios Demetrios) nur Kreuze oder Monogramme schmücken (Abb. 241), nimmt Ranken- und Blattwerk auf (Saloniki) und bewahrt solche Motive auch an vergrößerten jüngeren Erzeugnissen (Abb. 260). Wohl erst seit dem 6. Jahrhundert erhält er das S-förmig geschwungene Profil, worauf sich die Gesamtform mit jeder Art von Profilierung bis in das Mittelalter forterbt (s. Teil II).

Stärkeren Widerstand setzt das korinthische und das antike Kompositkapitell der Umbildung im Sinne des Kämpfers entgegen. Geht es zuletzt auch eine um so innigere Verschmelzung mit ihm ein, so erhält sich doch die reine Grundform fortdauernd neben allen Neubildungen. Daß sich der noch in konstantinischen Bauten (Abb. 202 und 239) bevorzugte antike wechlappige Akanthusschmuck in reicher plastischer Durchbildung am längsten im äußersten Osten Mesopotamiens (Abb. 249 und S. 269) erhält, ist kunstgeschichtlicher Zufall, zumal sich ihm hier noch das Girlandenmotiv verbindet, das in der übrigen christlichen Bauornamentik nur ganz vereinzelt fortlebt. In der byzantinischen Kunst erfährt das korinthische (bzw. Komposit-) Kapitell eine durchgreifende Umstilisierung. Beide Arten des Blattschnitts werden darauf angewandt. Der kleinzackige ist charakteristisch für das in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts vorherrschende, von Mailand und Nordafrika bis zur Krim verbreitete theodosianische Kapitell, an dem nicht nur die beiden Blattreihen, sondern auch die schräg gestellten Akanthuslappen des Torus diese Stilisierung zeigen (Abb. 261). Statt des Eierstabes läuft oben zwischen den Voluten meist eine durchbrochen gearbeitete Reihe von Blattspitzen oder eine intermittierenden Ranke herum. Bisweilen schiebt sich ein Kreuz in ihre Mitte. Einer jüngeren Spielart verleiht die Steigerung zu noch feinerem, sägezackigem Schnitt und die Hinzufügung von Halbblätterpaaren — sie wachsen allmählich aus kleineren Blattsacken der älteren Form (Abb. 261) von unten auf — zu jedem Blatt ein fast überzierliches Gepräge (Abb. 257). Im 6. Jahrhundert lebt zwar diese verschiedenartige Behandlung des Akanthus fort, der Kapitelltypus als solcher aber wohl nicht allzu lange. Viel länger bleibt



Abb. 260. Jonisch-byzantinisches Kapitell (aus S. Marco in Venedig).





Abb. 261. Kompositkapitelle mit theodosianischem und windbewegtem Akanthus (aus Venedig und Ravenna).

das korinthische und das Kompositkapitell mit dem breitackigen Blattschnitt im Gebrauch, der, schon an den Pilastern des Goldenen Tores (S. 263) und in der Menasbasilika (S. 229) ausgebildet, bis gegen Ausgang des 7. Jahrhunderts nur eine unbedeutende Verflauung erfährt, wenngleich er um Mitte des 5. an der Säule Marcians († 457), und dann wieder in der justinianischen Dekoration (s. Teil II) zeitweise eine viel elegantere Bildung annimmt.

Eine wichtige Rolle spielen schon am theodosianischen Kapitell Vogel- und Tierfiguren, von denen sich anscheinend zuerst die kaiserlichen Adler an Stelle der Eckvoluten über dem oberen Blattkranz einfänden (Abb. 259). Zugleich mit dem kleinzackigen Blattschnitt tauchen auch Köpfe oder Vorderleiber von Lämmern und Widdern auf, wie sie schon die römische, wenn nicht gar die hellenistische Kunst wahrscheinlich in Anlehnung an altorientalische Vorbilder einzufügen liebte, während ein Akanthuskelch meist das Füllmotiv der Mittelbosse bildet. Später treten Pfauen oder Hähne hinzu, Löwen und andere Vierfüßer oder Fabelwesen mischen sich dazwischen ein, so daß von der Oberhälfte des Kapitells das Blattwerk fast verschwindet. Inzwischen vollzieht sich — zum Beispiel schon an den Adlerkapitellen vom Propylaion des Goldenen Tores (S. 263) — wohl in Nachbildung des Korbkapitells (s. unten) der für die Gesamtform maßgebende Zusammenschluß der Spitzen des oberen und schließlich auch des unteren Blattkranzes zu einem stegartigen, mit dem Perlstab verzierten Ring.

Das Streben nach verstärkter Massenform hat zu einer weiteren Umbildung des theodosianischen Kapitells geführt. Indem das in der Malerei und wohl auch

im Relief (S. 54 und Abb. 41 u. 256) schon vorher gegebene Motiv des bewegten Akanthusblattes auf das Kapitell übertragen wird, erscheinen die Blätter des letzteren wie vom Winde bewegt. Dem ältesten Beispiel der um 421 n. Chr. angelegten Zisterne des Arkadius (S. 264) folgen jüngere aus Nicäa und aus der Herkulesbasilika in Ravenna mit dem Monogramm Theodorichs (Abb. 261). Neben dieser kompositen Spielart mit gleichsam aufgeklapptem Akanthus aber steht eine zweite, rein korinthische der Agia Paraskewi in Chalkis, der Markuskirche in Venedig u. a. m. (s. Teil II) mit sehr feinzackigem Schnitt (S. 275), bei der die Blätter sich durchweg nach einer Seite umlegen. Sie ist schon am Pilasterkapitell des Petrus Chrysologus (Ravenna) und einem anderen in Rom (S. M. Antiqua) vorgebildet. Dagegen mögen ein paar syrische Gegenbeispiele mit schräg liegenden, glatten oder weich gelappten Blättern (Betursa und Kalat Seman), — vollends aber einzelne jüngere Stücke von über-



Abb. 262. Byzantinisches Korbkapitell (aus S. Marco in Venedig).

reicher Blattbildung in Jerusalem und Aleppo (Medresseh el Halawijeh) ihre Entstehung eher dem rückwirkenden byzantinischen Einfluß verdanken. Gleichwohl erscheint angesichts dieses verschiedenartigen und weit zerstreuten Denkmälerbestandes die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß der Typus seinen Ursprung in Antiochia hat und in Byzanz sich nur eine Umbildung gefallen lassen mußte.

Die Umformung des antiken Blattkapitells vollzieht sich sichtlich durch Angleichung an neue massigere Kapitelltypen. Von diesen war, wie oben angedeutet wurde, das sog. Korbkapitell als ältere Schöpfung anscheinend schon in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts völlig ausgebildet. Seine Entstehung ist bis jetzt nur teilweise aufgeklärt. Zweifelhaft bleibt, ob die Vorstufen in der römischen Kunst liegen, in der vereinzelt etwa seit dem 2. Jahrhundert verwandte Bildungen vorkommen, oder ob ihre orientalischen (assyrischen) Vorbilder von der byzantinischen Kunst in freier Neuschöpfung abermals nachgeahmt worden sind. Beiden Reihen ist das die Unterhälfte bekleidende Korbgeflecht gemein, nur wird es bei den antiken Stücken aus Rom (und Tusculum) in Relief, bei den prokonnesischen Arbeiten in Durchbrucharbeit ausgeführt. Auch kommt das die Mitte umschnürende doppelte Strickmotiv (bzw. der Ölblattstab) manchmal noch bei den letzteren vor. Größere Verschiedenheit besteht hingegen im Schmuck der Oberhälfte des Kapitells. Bei den ersteren wird er ebenfalls meist durch ein Gitter- (bzw. Flecht-)muster gebildet, in einem Falle jedoch durch einen Kranz von aufstrebenden schilffähnlichen Blättern, eine Zusammensetzung, die an die vor dem Salomonischen Tempel aufgestellten Säulen Jachin und Boas erinnert. Waren diese auch längst zerstört, so mag es doch in Palästina sogar noch in byzantinischer Zeit mancherlei Nachbildungen dieses Typus gegeben haben. Und daß die byzantinische Kunst ihn in der Tat daselbst aufgenommen hat, wo die prokonnesischen Steinmetzen reiche Beschäftigung fanden, dafür spricht das wiederholte Vorkommen des Korbkapitells an den dortigen Bauten. Mit dem Korbgeflecht verbindet sich an diesen Stücken der kleinzackige Akanthus, der bei den älteren (S. 209) die Oberhälfte bekleidet, an jüngeren (Anastasis, El-Aksa) aber sich manchmal sogar in doppeltem Blattkranz herumlegt. Anderwärts (in Konstantinopel, Saloniki, Ravenna) werden die Adler und die übrigen Tierfiguren des theodosianischen Kapitelltypus (s. oben) mitsamt dem Blattwerk oder auch ohne dasselbe mit dem Korbgeflecht verquickt, und zuletzt (s. Teil II) wird gar das letztere durch die Akanthus- oder selbst durch die Weinranke ersetzt, — so daß nur noch die Kesselform des Ganzen den Zusammenhang mit dem Korbe wahrt. Diese byzantinischen Mischformen haben dann auch in der koptischen Kunst Nachahmung gefunden (Abb. 263 oben). Andererseits aber treffen wir sowohl in Ägypten (Bawit) wie in Syrien (Turmanin) und Mesopotamien (Dara, Majafarkin) vielfach Beispiele, die nur das Flechtwerk und das Strickmotiv aufweisen und so das Fortleben des einfacheren palästinensischen Stammtypus bis in die nachjustinianische Zeit bezeugen. Auf die Entstehung solcher kesselförmigen Kapitelle, die mit dem jüngeren Kämpferkapitell (s. Teil II) eine wohl nur zufällige Ähnlichkeit haben, scheinen aber zugleich wieder örtliche Sonderformen orientalischer Kunsttradition anregend eingewirkt zu haben, spricht doch schon Eusebius von Kesseln, welche die zwölf Säulen in der Apsis des Martyrium (S. 207) bekrönten. Im Menasheiligtum (S. 229) u. a. koptischen Kirchen begegnen wir ebenfalls kämpferähnlichen Kapitellen, die vielleicht altägyptischen Lotoskapitellen nachgebildet sind, da sie statt des Akanthus glatte anliegende Eckblätter tragen. Daß sich zwischen allen diesen Typen Angleichungen vollziehen, ist die unausbleibliche Folge eines allgemeinen Entwicklungsgesetzes der bildenden Kunst. Mit dem Korbkapitell teilen sie durchweg die korinthische Deckplatte. Das Vorkommen solcher Kapitelltypen am Nil oder in Syrien von einer für das Kalk- oder Sandsteinmaterial sicht-



Abb. 263. Koptisches Korb- und Kesselkapitell (im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin).



lich vereinfachten schematischen Formengebung beweist daher bereits die Rückwirkung der byzantinischen Kunst und nicht etwa den selbständigen Ursprung der Gesamtform aus dem Orient. Provinziale Nachahmungen haben sich besonders in Ägypten erhalten, so z. B. einige kesselförmige Kapitelle (in Sakkarah und Heluan), die den breitgezweigten Akanthus ohne Voluten statt des Flechtwerks in wedelartiger koptischer Stilisierung aufweisen (Abb. 263 unten).

Die Überschau dieses reichen Formenschatzes überzeugt uns, daß hier eine zusammenhängende bodenständige Entwicklung vorliegt, die von dem Triebe beherrscht wird, die Formen zu biegen, zu verschmelzen und ineinander überzuführen. Die gestaltende Erfindung gehört dem stilbildenden Geist der griechischen Werkstätten der Prokonnesos, der die fremden Elemente völlig aufzusaugen wußte. Durch sie wurden in einem Großbetrieb ersten Ranges die Küstenländer vom taurischen Chersonnes bis Mauretanien versorgt, wo die Basiliken von Theodosia und die Moschee von Kairuan noch heute die Gegenspiele zu den in Konstantinopel, Ravenna und Venedig erhaltenen Stücken darbieten.

Eine grundlegende Untersuchung über die Entwicklung des geometrischen Ornaments in der spätantiken und altchristlichen Kunst steht noch aus. Strzygowski (und v. Berchem), *Amida*, S. 154 ff. leitet die daselbst vertretenen mannigfaltigen Rapportmuster zu ausschließlich von mesopotamischen Elementen (Svastika) ab und erkennt die Bedeutung des hellenistischen Einschlags (Mäander und Polygonalsysteme); vgl. dazu *Amtl. Ber. d. Kgl. Mus.* 1914, (Mai). Für die Fortbildung der Akanthusornamentik in der römischen und byzantinischen Kunst bleibt noch immer A. Riegl, *Stilfragen, Grundlegung einer Gesch. d. Ornaments*, Leipzig 1893, S. 248 ff. u. 272 ff. wegweisend mit Ergänzungen Spätröm. K. *Industrie I*, S. 36 ff. u. *Beitr. zur K. Gesch.*, F. Wickhoff gewidm., Wien 1903, S. 1 ff. Dagegen sind sowohl die Weinranke als auch die übrigen syrisch-palästinensischen Motive bisher zu wenig berücksichtigt worden; vgl. zur ersteren Strzygowski, *Jahrb. der Kgl. Pr. K.-Samml.* 1903, S. 291 ff., sowie zur Vermischung der Motive und zum sassanidischen Einfluß in der antiochenischen Kunst Or. *Christ.* 1902, S. 421 ff. Die palästinensische Pflanzenornamentik behandelt E. Weigand, *Byz. Zeitschr.* 1914 (in Vorbereitung und z. Z. noch unzugänglich); das wichtigste Material bieten schon F. de Saulcy, *Voyage autour de la Mer morte etc.*, Paris 1850/1, und N. Kondakow, *Eine archäol. Reise in Syrien und Palästina*. St. Petersburg 1904 (russisch). Für Baalbek und Spalato vgl. die Werke von Frauberger und Adam; zur Kannelurenornamentik O. Wulff, *Amtl. Ber. d. Kgl. Mus.* 1912, Januar. W. v. Alten, *Gesch. des altchristl. Kapitells*, München und Leipzig 1913, gibt eine klärende Zusammenfassung des Gegenstandes und hat vor allem den orientalischen Ursprung des Korbkapitells sichergestellt; vgl. dazu auch W. v. Grüneisen, *Or. christ.*, N. F. 1912, S. 281 ff. L. Bréhier, *Nouv. archives des miss. scientif.* N. S. 1911, S. 19—105, geht den verschiedenen Techniken und Typen der byzantinischen Dekoration nach, ohne die genetische Erklärung erheblich zu fördern. Im übrigen vgl. zu den einzelnen Motiven O. M. Dalton, *Byz. art and archaeol.* S. 684—713 (mit der gesamten Spezialliteratur).

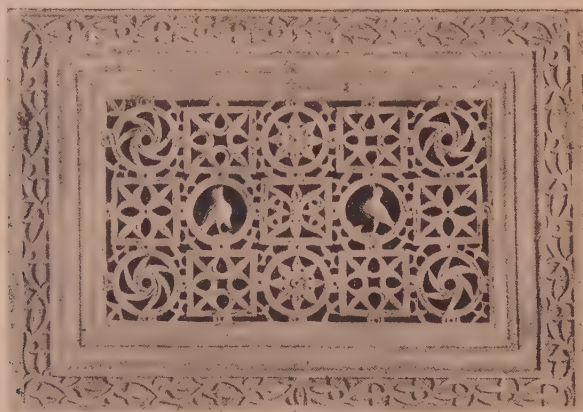


Abb. 264. Quadrat- und Kreisgeflecht mit Akanthusfüllung, Marmorschanke in Ravenna (Dom).



Abb. 265. Josua und der Engel des Herrn vor Jericho (a. d. Vat. Josuarolle)  
(nach A. Muñoz, *Il Rotulo di Giosué*, Cod. e Vat. sel. 1907).

## V.

### Die altchristliche Malerei seit Konstantin dem Großen.

Der Sieg des Christentums und die wachsende Bedeutung der Kirche erhält den glänzendsten Ausdruck in einem neuen Stil der monumentalen Malerei, der das Mosaik als wirkungsvollste Technik in seinen Dienst nimmt. Daß dieser Stil nicht aus der älteren sepulkralen Malerei herauswächst, wird uns nirgends so klar wie in Rom, wo wir vielmehr seine neuen Typen schon in die Katakombenfresken des 4. Jahrhunderts eindringen sehen (S. 82 ff. u. 85 ff.). Auch hat er mit ihrer älteren naiven Symbolik nichts gemein. Der neue Darstellungsgehalt muß sowohl nach der historisch-dramatischen wie nach der liturgisch-repräsentativen Richtung —, denn diese beiden Seiten zeigt der kirchliche Bildschmuck schon in vollster Entfaltung, — auf Vorstufen geformt worden sein, die sich z. T. unserer unmittelbaren Kenntnis entziehen. Aus der dekorativen Wandmalerei des christlich antiken Hauses mit ihren bildnismäßigen und genrehaften Elementen ist die kirchliche hervorgegangen. Und die Ersetzung des heidnisch-mythologischen Bildstoffes durch christlichen hat da bereits ihren Anfang genommen. Wo aber hatte dieser Bildstoff seine vorbereitende Gestaltung gefunden?

Die Verbildlichung der biblischen Ereignisse hatte in einer anderen Technik längst begonnen und eine bedeutende Höhe der Entwicklung erreicht, bevor die Kirche darnach verlangte. Unmittelbar aus der literarischen Überlieferung entsprang die künstlerische Neugestaltung. Die altchristliche Buchmalerei besitzt teilweise eine ältere Tradition als die erzählende Wandmalerei. Sie muß daher in der Betrachtung vor dieser berücksichtigt werden, obgleich wir keine illustrierten Handschriften aus so früher Zeit kennen und weitaus die Mehrzahl der erhaltenen sogar weit jünger ist als die ältesten monumentalen Gemäldezyklen.



### Die altchristliche Miniaturmalerei.

Die Lektüre der heiligen Schriften, zumal des Alten Testaments, das die Kirche übernommen hatte, weckte ein neues Anschauungsbedürfnis. War doch die antike Kultur so tief von Kunst durchsättigt, daß sich bei den Heidenchristen ein solches Verlangen einstellen mußte. Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß schon das alexandrinische Judentum unter hellenistischem Einfluß der Miniatur in die biblischen Bücher Einlaß gewährt hatte, — ist doch die Bekanntschaft mit diesen in synkretistischen Gemälden (s. unten) zu spüren. Jedenfalls aber hat nicht das Christentum den ersten Schritt dazu getan, Wort und Bild zu verknüpfen, — es folgte damit nur dem Vorgang der Antike und hat mit ihr die künstlerische Tradition gemein, wie sie durch Material und Technik bestimmt wird. Die christliche Buchmalerei schließt sich an den ausgebildeten Stil der antiken Illustration an. Diese aber hatte sich zur Zeit ihrer Entstehung bereits in verschiedene Typen gespalten. In dem erhaltenen Denkmälerbestande vertreten die ältesten christlichen Bilderhandschriften schon eine sehr entwickelte, jüngere Werke zum Teil noch eine ältere Darstellungsform. Die Malereien der lateinischen Versionen christlicher Bücher müssen als freie Nachahmungen nach griechischen Vorlagen angesehen werden.

Die antike Miniatur ist eine alexandrinische Schöpfung. Sie hat in der ägyptischen Papyrusmalerei eine ältere, un griechische Vorgängerin. Das Schreibmaterial, das zugleich das Bild aufnahm, und der von ihm abhängige Zuschnitt des Buches, die Rolle (Volumen), haben auf die Darstellungsform einen maßgebenden Einfluß geübt. Der älteste Rest einer griechischen illustrierten Papyrusrolle aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. (in Paris, Bibl. Nat. Suppl. 1294) — er enthält einen unbekannten Roman — weist noch getreu dem System der ägyptischen Totenbücher eine transversale Kolumnenteilung auf und mitten im Text an beliebiger Stelle eingeschobene Figuren ohne Umrahmung und Hintergrund. Aber sehr bald muß die grundlegende Änderung eingetreten sein, daß der Text quer über die ganze Breite der Rolle geschrieben wurde. Dadurch mußte die Umwandlung der Miniatur in ein von einfachem farbigem Rahmen umschlossenes, malerisch ausgeführtes Bild wesentlich gefördert werden, besonders sobald statt des Papyrus das für solche Behandlung besser geeignete Pergament in Gebrauch kam.

Allein der Buchmalerei stand auch ein zweiter Weg der Entwicklung offen und wohl noch früher. Es entstanden reine Bilderhandschriften ohne Begleittext oder nur mit kurzen Beischriften, in denen sich die Darstellung ohne jede Unterbrechung in der ganzen Länge der Rolle fortspann, gehörte doch das friesartige Prinzip der fortlaufenden Schilderung zum Erbteil des hellenistischen Stils. In der antiken Reliefplastik von den ilischen Tafeln bis herab zu den oströmischen Triumphalsäulen (S. 168 ff) herrschte bereits diese Darstellungsform, welche die ganze Folge der Ereignisse auf zusammenhängendem Schauplatz vorführt. Die Illustration der epischen Dichtung wird der „kontinuierenden“ Darstellungsweise Eingang in die Miniaturmalerei verschafft haben. Die einförmige Wiederholung von Kämpfen und Schiffsszenen, wie sie namentlich der zweite vatikanische Vergilkodex, aber auch die Ilias der Ambrosiana bietet, wird uns erst völlig verständlich, wenn wir ihre Bilder gleichsam als Kopien einer zusammenhängenden Vorlage ansehen, die man, in einzelne Szenen zerlegt, wieder mit dem vollständigen Texte in Verbindung zu bringen suchte. Und solchen Vorbildern ist die christliche Miniatur alsbald gefolgt. Eine Pergamentrolle, deren Malerei sich mit der Illustration der antiken Epen im Gegenständlichen auffallend nahe berührt und sichtlich eine Anlehnung

an jene antiken Rollenbilder verrät, führt uns wie eine Art Wandelbild die Geschichte des jüdischen Kriegshelden Josua vor Augen. (Vat. Bibl. Pal. Gr. 431.)

Anfang und Ende des Volumens fehlen, aber die wichtigsten Ereignisse der Eroberung Kanaans (Buch Josua, III—X) sind darin enthalten. Die Israeliten durchschreiten mit der Bundeslade den Jordan und errichten an seinem Ufer das Steinmal (Taf. XVII, 1). Wiederholt sendet Josua Kundschafter aus. Er besiegt die Feinde, erobert und zerstört ihre Städte Gai, Jericho u. a. m. Grausam werden die feindlichen Könige hingerichtet. In rechtsläufiger Richtung reiht sich Szene an Szene, den Siegeszug des auserwählten Volkes vergegenwärtigend. Der Standpunkt des Beschauers zu den perspektivischen Ansichten der Gebäude und Berge liegt immer rechts. Die eingeschobenen Stadtbilder, Altäre und Architekturen, über denen Bäume ihr Laubdach ausbreiten, bringen allein eine gewisse Trennung der Vorgänge und Abwechslung in den Schauplatz hinein. Dieser baut sich nach Art der hellenistischen Reliefbilder als bergiges Terrain auf in dem Sinne, daß oben Gebäude und Figuren, besonders die häufigen Lokalpersonifikationen, wie in die Ferne zurückgeschoben erscheinen. Hinter den Felsen unten brechen die jüdischen Heerhaufen hervor. So gibt der Künstler überall zusammenhängende Anschauung in einer Technik von einzigartiger Einfachheit und dennoch von vollkommen malerischer Wirkung. Die gesamte Szenerie und zahlreiche Figuren und Gruppen sind in einem einheitlichen, lichtbraunen Grundton ausgeführt, auch die Umrisse nur in leichter, sicherer Pinselführung gegeben. Jede Form ist aber in den Schatten treffend abgestuft und unter Beobachtung einheitlicher Lichtführung so kräftig mit Weiß gehöht, daß die volle Illusion der Körperlichkeit zustande kommt. Die wenigen Lokalfarben: Eisenblau, vorwiegend für Helme und Panzer, etwas Gelb und Purpurviolett für die Mäntel, könnten unbeschadet der überzeugenden Bildwirkung (Abb. 265) fehlen. Wie in ihrer Technik so nimmt die Josuarolle auch durch ihre objektiv erzählende, sich nirgends an den Beschauer wendende Vortragsweise eine Sonderstellung ein. Über vereinzelte Anläufe zur frontalen Komposition, einmal z. B. wo Josua Botschafter empfängt, kommt sie nicht hinaus. Seine imponierende Gestalt ist zudem hier so gut, wie wenn er seinem Kriegsvolk anfeuernd voranschreitet (Taf. XVII, 1), in der Pose und Erscheinung des antiken Feldherrn aufgefaßt. Überhaupt bewahrt der Figurentypus noch den wohlverstandenen kräftigen Körperbau der Antike. Die Zeichnung arbeitet noch mit der, wenn auch hie und da mißglückten, Verkürzung. Bewegung und Handlung bleiben überall klar, spannend und doch maßvoll. Gleichwohl verraten gewisse Motive, daß die zugrundeliegende Redaktion des Bildstoffes einer Zeit angehört, in der das christliche Element schon seine ikonographische Ausprägung gefunden hatte. In der Szene, wo der Engel des Herrn Josua erscheint (Abb. 265), ist in der Gestalt Michaels der antike Kriegertypus mit Flügeln ausgestattet. Das Kunstideal des gerüsteten Erzengels erscheint hier vorgebildet. Einer der wenigen nicht-griechischen Züge ist auch die zweimalige Wiedergabe Josuas, der mit dem von ihm noch nicht erkannten Engel spricht und ihm, plötzlich erleuchtet, zugleich zu Füßen liegt. Die klassische Kunst kennt eine solche Figurenwiederholung zum Ausdruck der kurzen Zeitfolge des Geschehens nicht, dagegen war sie der syrisch-palästinensischen Ikonographie geläufig (S. 139).

Alles das schließt wohl eine Entstehung des Urtypus dieser Bildrolle vor dem 5. Jahrhundert aus. Daß sie selbst aber eine Kopie ist, die wegen der bemerkten Mängel der Zeichnung um hundert Jahre oder noch später anzusetzen sein dürfte, lehrt der Vergleich mit der mittelalterlichen, byzantinischen Illustration des Buches Josua in den sog. Oktateuchen, die sichtlich auf derselben Redaktion fußen, wird sie doch im Gegenständlichen gelegentlich durch diese berichtigt. Die kurzen Namensbeischriften in reiner Unziale gehören mit der Malerei zusammen, die begleitenden Textzusätze in mittelalterlicher Kursive sind erst im 9. oder 10. Jahrhundert an einem früheren Aufbewahrungsort der Handschrift hinzugefügt worden. Die Technik scheint noch die Malweise der Papyrusminiatur nachzuahmen.

Mit dem Übergange vom Volumen zum Kodex, der sich im kirchlichen Gebrauch der heiligen Schriften seit dem 4. Jahrhundert vollzieht und in der Entstehung des Aposteltypus mit dem Buche (S. 133 u. 146) seinen künstlerischen Ausdruck findet, wurde auch die Illustration gezwungen, sich mehr und mehr der Buchform anzupassen. Die malerische Ausschmückung der Pergamentcodices mit dem davorgesetzten Porträt des Autors war an sich nichts Neues. Aber daß die Einfügung von Bildern in oder zwischen die Textseiten



des Buches den illustrierten Rollen gegenüber eine Neuerung bedeutete, dafür liegen in der christlichen Miniaturmalerei die deutlichsten Anzeichen vor. Die ältesten Reste eines illustrierten alttestamentlichen Textes gehören — zufälligerweise — einer lateinischen Handschrift an: vier Blätter der Itala genannten ersten abendländischen Bibelversion, die (seit 1865) aus der Deckelverkleidung verschiedener Quedlinburger Rechnungsbücher des 17. Jahrhunderts, nicht ohne Verlust eines guten Teils ihrer Deckfarben, abgelöst wurden. Der paläographische Schriftcharakter weist in das 4. Jahrhundert, der rein antike Stil ihrer Bilder wohl noch weiter zurück. Und dieser Kodex verrät, daß die christliche Miniatur damals erst auf dem Wege ist, sich ihren Platz im Buche zu suchen.

Drei Seiten tragen je vier Miniaturen, die von einem einfachen roten Rahmenstreifen umschlossen und voneinander getrennt sind. Auf einer vierten sind zwei Miniaturen von doppelter Breite in der gleichen Weise eingefaßt. Text und Darstellung gehören dem Königsbuch an, sie greifen aber über den ersteren hinaus. So beobachten wir, wie die Bilder gewöhnlich noch in dem Maßstabe, an den sie in einem früheren Stadium engerer Verbindung mit der Schriftkolumne des Textes innerhalb des Kodex und noch früher der Rolle gebunden waren, aus dem Zusammenhange mit der Schrift ausscheiden, um sich auf besonderen Seiten anzusammeln und bald breiter zu entfalten. Ziemlich ausführliche Vorschriften für den Maler, die unter der abgeblätterten Farbe zum Vorschein gekommen sind, geben Einblick in den Entstehungsgang des Buches. Sie lassen keinen Zweifel daran, daß der Schreiber seine Arbeit zuerst getan und auch dem Maler die leitenden Anweisungen gegeben hat, aber offenbar nur als Anhaltspunkte für die Anordnung und vielleicht auch für die Auswahl der Szenen nach einer gegebenen Vorlage. Die Miniaturen vertreten eine von der Darstellungsweise der Josuarolle grundverschiedene, der einfachen Einfügung der Figuren in den Text noch sehr nahestehende und doch schon durchaus malerische Bildgestaltung. Ob Saul auf der Suche nach der Eselin seines Vaters zwei Männer am Grabe Rahels trifft, die ihm die Auffindung des Tieres melden oder gemäß der Weissagung Samuels den Propheten begegnet (1. Sam. X, 2 u. 10), ob Samuel ihn dem Volke vorstellt oder dem Opfernden seine Verwerfung mitteilt und beide gemeinsam Gottes Langmut anflehen (Taf. XVII, 2 u. 3), immer treten nur wenige Figuren in weiten Abständen vor einfachem Hintergrunde auf. Die frontale Stellung herrscht durchaus vor, vor allem bei sämtlichen Nebenfiguren, doch werden auch die Hauptpersonen höchstens in Dreiviertelwendung gegeben, — selbst in der bewegten Szene, wo Saul den enteilenden Samuel vergeblich am Mantel zurückzuhalten sucht. Das seitliche Agieren der Gestalten ohne wirkliche Profilstellung wirkt wie eine ständige Rücksichtnahme auf den Beschauer.

Es muß in hohem Grade überraschen, daß wir hier schon so früh einer ausgebildeten frontalen, wenngleich durchaus nicht zentralen Komposition begegnen, und beweist, daß sie ihren Ursprung in der christlichen Kunst nicht erst dem orientalischen Einfluß verdankt. Er hat ihr nur zum Siege verholfen (S. 137 ff.). Es liegt auf der Hand, daß die älteste christliche Miniaturmalerei bei der Illustration der heiligen Schriften unter verschiedenen Anregungen stand. Bei der Königsgeschichte handelte es sich nicht, wie im Buche Josua, um einen Helden und um Wiederholung ähnlicher Vorgänge, also um eine innere Wesensverwandtschaft mit der epischen Dichtung. Hier standen sich mehrere Antagonisten in dramatisch zugespitzter Handlung und gleicher Rollenverteilung gegenüber. Und in der Tat erinnern die Miniaturen der Quedlinburger Itala an nichts so lebhaft wie an die pompejanischen Gemälde, in denen unmittelbar das antike szenische Schauspiel dargestellt ist. Die Gestalten treten etwas vor oder zurück, je nach ihrer Bedeutung. Die Illustrationen antiker Dramen waren, wie noch die mittelalterlichen Terenzminiaturen lehren, von der Anschauung des szenischen Bildes unwillkürlich beeinflusst, in dem der Schauspieler sich in jedem Augenblicke möglichst zum Beschauer wendet. Dieser Stil aber war der Verallgemeinerung fähig und besonders geeignet zu bildmäßiger Zusammenfassung weniger in den Text eingefügter Einzelgestalten. In die christliche Buchillustration kann er nur in einem Kunstzentrum hineingetragen worden sein, wo das literarische Interesse mit der Kunst so innig Hand in





1.



2.



3.

1. Josua errichtet nach Durchschreitung des Jordan das Steinmal und läßt das Volk beschneiden  
(aus der Vatikanischen Josuarolle)
  2. Saul am Grabe Rahels und sein Zusammentreffen mit den Propheten
  3. Samuel kommt zum opfernden Saul, Gebet der Beiden und Herbeiführung Agags
- } (aus der Quedlinburger Itala)





Hand ging, wie in Alexandria. So fehlt es auch im einzelnen nicht an Zügen, welche auf den Anschluß der Italaminaturen — oder vielmehr ihrer Vorlage — an die alexandrinische Dramenillustration hinweisen.

Die Erscheinung des lanzenbewehrten Saul im goldnen Panzer mit dem Purpurmantel und der Stirnbinde mutet uns an wie die eines heroischen Königs. Wie ein Agamemnon oder Priamus fährt Samuel auf seiner Biga nach Gilgal (Taf. XVII, 2). Aus dem „Haufen Propheten“ der Bibel ist in der Überschrift der Gruppe ein „Chor der Propheten“ geworden (Taf. XVII, 3). Diese und sogar der Hohepriester Samuel sind jugendlich aufgefaßt, wie es der ältesten, alexandrinischen Richtung der christlichen Kunst entspricht. Ein gewisses Maß künstlerischer Freiheit ist übrigens dem Meister der Quedlinburger Itala nicht abzusprechen. Deutlich äußert sich ein Streben, die Szenerie auszugestalten und das Bild perspektivisch zu vertiefen. Die einfache Standfläche, auf die von den Figuren Schlagschatten fallen, wird mit dem hohen Horizont des antiken Rahmenbildes verquickt. Wo wir diesen anzunehmen haben, bedeutet uns ein rosiger Querstreifen, der jedes Bild wie Abendrot durchzieht. Darüber breitet sich reines Himmelblau aus, darunter gewöhnlich ein grauer Hintergründston, mitunter aber auch der bräunliche Boden. Gebäude erscheinen stets hinaufgerückt, so das Tor von Gilgal (Taf. XVII, 3) und vor allem der Tempelbau Salomons im letzten erhaltenen Bild. In den Abnerszenen (2 Samuelis III, 27—32) ist gar der ansteigende Boden für die Anbringung eines zweiten Figurenplanes nutzbar gemacht. So zielt alles darauf ab, die malerische Illusion des geschlossenen Bildes zu steigern, wo früher nur die Figuren und der Grund des Blattes gegeben waren. Durch und durch malemisch ist auch die Modellierung des reich abgetönten Inkarnats. In der Farbengebung machen sich kolonistische und sogar rein dekorative Neigungen stark bemerkbar. Zu den feinen Harmonien von zartem Blau und dunklem Rosenrot, lichtem Gelb, Blaugrün und komplementärem Ziegelrot tritt reichliche Vergoldung hinzu, nicht nur für Rüstungen, Waffen, Musikinstrumente und andere Geräte, sondern sogar für die Lichter der Faltenkämme in den Gewändern.

Ziemlich nahe stehen noch der malerischen Entwicklungsstufe der Italaminaturen die Reste einer in verstümmeltem Zustande erhaltenen Redaktion des Pentateuch, der sogenannten Cottonbibel. Auch sie lebt in der byzantinischen Kunsttradition (Mosaiken von S. Marco) fort, als eine geschlossene, von dem syrischen Typus abweichende Bilderfolge. Die Handschrift trägt den Namen ihres langjährigen Besitzers, dessen wertvolle Bibliothek im Jahre 1731 größtenteils ein Raub der Flammen wurde.

Zu den halbverkohlten Fragmenten von 250 Bildern im British Museum kommen die leidlich stilgetreuen Kopien von zwei Miniaturen in Paris (Abb. 266). Die noch erkennbaren Darstellungen aus der Genesis zeichnen sich durch einfache, aus wenigen Figuren mit vorwaltender Zuwendung zum Beschauer bestehende Komposition aus. Andererseits ist die Gestaltenbildung etwas gedrungener und der Gewandstil vergrößert, wenngleich er die Goldlichtung bewahrt. In jeder Hinsicht aber bleibt die ruhige Auffassung der Antike sehr nahe, bis in einzelne Züge des Gebarens, des Kostüms und der szenischen Umgebung hinein. Während der Hintergrund im allgemeinen in einem bläulichen Luftton gehalten ist, finden wir, z. B. bei der Eheschließung Nasors und Malkas, — nach griechischer Sitte faßt jener die Braut am Handgelenk, und als Mittler steht ihr Vater Arran zwischen beiden, — eine Tempelfront wie im vatikanischen Vergil. Weitere Elemente antiker Szenerie bilden der Vorhang und die der hellenistischen Bühne entstammende Tür in den Bildern, wo Abraham Hagar in sein Schlafgemach führt, der Bewirtung der drei



Abb. 266. Erschaffung der Pflanzenwelt (a. d. Cottonbibel)  
(nach H. Omont, Facsimiles des miniatures d. mscr. gr. de la Bibl. nat. 1902).



Engel und anderen mehr. Bei der Erscheinung Gottes vor Abraham ist außer den drei Engeln der jugendliche Christus mit Kreuznimbus dargestellt, ebenso auch bei der Erschaffung Evas. Für die Herkunft dieser Genesisredaktion aus Alexandria fällt besonders ins Gewicht, daß sie unter den fast zerstörten Miniaturen die Familie Noahs in der Arche und in der Geschichte Josephs die Pyramiden als Kornspeicher dargestellt zeigt. Die Bilder sind in einfacher Umrahmung unter dem in schöner Unzialschrift des 5. oder 6. Jahrhunderts geschriebenen Text angeordnet.

Die beiden Richtungen der altchristlichen Miniaturmalerei, deren Gegenpole die Josuarolle und die Itala bezeichnen, vermischten sich im Bildschmucke anderer biblischer Bücher. Dazu kamen die Anregungen der hochentwickelten, antiken Tafelmalerei. Für die Mehrzahl der alttestamentlichen Schriften ist wohl schon in Alexandria in lebhafter Wechselwirkung mit der syrischen Kunst der Stammtypus festgestellt worden, der noch in byzantinischer oder abendländischer Tradition fortlebt. Aber wir vermögen kaum eine solche alexandrinische Grundredaktion ganz rein herauszuschälen. Die vollständigste und unmittelbarste Anschauung von der zu malerischer Bildwirkung entwickelten illusionistischen Buchmalerei Alexandrias des 4. bis 6. Jahrhunderts bietet der prachtvolle Pariser Psalterkodex (Bibl. Nat. 139) aus dem 10. Jahrhundert, der zweifellos eine altchristliche Vorlage in sehr getreuer, wenn auch mehrfach mißverständener und zum Teil stark vergrößerter Nachbildung wiedergibt. Eine Bilderfolge aus der Geschichte Davids von auffallend repräsentativer Szenengestaltung liegt ja schon den Reliefs der Tür von S. Ambrogio (S. 137) zugrunde, daß dieser Stoff aber

alsdann eine lebhaftere Dramatisierung erfahren hatte, bestätigen die mit den Pariser Miniaturen in der Komposition, z. B. der Goliathszene, der Salbung u. a. sich nahe berührenden cyprischen Silber-schalen (S. 198/9). Dem Text ist im Kodex ein Zyklus von Vollbildern vorgebunden, dem einzelne Szenen von gleichem Format aus der Geschichte des Moses, der Könige und Propheten in ähnlicher, reich verzierter Umrahmung zugefügt sind, — vielleicht nur der Rest einer vollständigen Bibelillustration (zu den sogenannten Oden).

Die sorgfältiger ausgeführten Bilder halten sich ziemlich frei von byzantinisierenden Zügen (s. Teil II) und erinnern an pompejanische Wandgemälde. Überall werden die Vorgänge von echtantiken Personifikationen begleitet. Die Melodie sitzt in felsiger, durch die Gestalt eines ruhenden Berggottes belebter Landschaft dem Leier schlagenden David zur Seite, und Echo läßt aus dem Hintergrunde seinen Gesang widerhallen (s. Teil II). Die Stärke feuert



Abb. 267. Besiegung und Tod Goliaths (a. d. Pariser Psalter N. 139)  
(nach Omont, a. a. O.)

ihn an, dem Löwen das Lamm zu entreißen, die Kraft berührt seine Schulter, wie er, dem Lanzenwurfe Goliaths ausweichend, seine Schleuder schwingt, während die Prahlerei entflieht (Abb. 267). Als König umgeben ihn Weisheit und Prophetie. Die Reue steht neben ihm, wo er nach Nathans Rede in Zerknirschung niederfällt. Ebenso steht Euche, das Gebet (S. 99), neben dem die Arme 'gen Himmel erhebenden Hiskia. Syrische Kunsteinflüsse treten in den Mosesbildern hervor. Der Übergabe des Gesetzes auf dem Sinai (Abb. 268) —, wieder bewohnt eine Gottheit die malerische Berglandschaft, — liegt sichtlich der durch Hinzufügung einer Gruppe von Israeliten erweiterte Bildtypus der Berufung (S. 139) zugrunde. Auch zeigt der Durchzug der Juden durch das Rote Meer weitgehende Übereinstimmung mit dem entsprechenden Relief der Holztür von S<sup>ta</sup> Sabina (S. 139), zugleich jedoch in der am Boden dasitzenden Gestalt der „Wüste“ und im Dämon der „Tiefe“, der Pharao hinabzieht, ausgesprochen alexandrinische Elemente. Anna erscheint in syrischer Frauentracht mit mantelartigem Kopftuch, Samuel unter den Söhnen Isaais im Greisentypus mit dem lang auf die Schultern herabfallenden Haar. Allein

die formale Auffassung bleibt davon fast unbeeinflusst. Die kraftvoll gebauten Gestalten finden ihre nächsten Verwandten in Pompeji, in der Josuarolle, der auch der motivreiche Faltenwurf der Gewänder entspricht, oder an der Maximianskathedra (S. 192). Die Kriegergestalten der Kampfszene (Abb. 267) unterscheiden sich kaum von den Typen der ersteren. Die danebenstehende Gestalt der Nacht mit über dem Haupt geblähtem Mantel neben dem betenden Jesaias und andere Personifikationen mit halbentblößter Brust erinnern an alexandrinische Beinschnitzereien (S. 189). Der fackeltragende Genius der Morgenfrühe ist vom gleichen kräftigen Schlage wie die dunkelfarbigen Berggötter. In der Goliathszene verdient die sichere Beherrschung der bewegten Figuren nicht weniger Anerkennung als die geschickte, die beiden Momente übereinander zwischen hochgebauten Gruppen und wirkungsvollen Kontrastfiguren zusammenfassende Komposition. Antiker Geist spricht aus der mannigfaltigen Szenerie, die sich bald aus einem architektonischen Hintergrunde zusammensetzt, öfter noch den Charakter der hellenistischen Landschaft mit ihren Felsstufen, ihrem großblättrigen Gebüsch und ihren heiligen Säulen bewahrt, oder beide Elemente ineinanderfügt. In den Naturformen und in der Vegetation herrschen gebrochene Töne neben grünen und blauen vor, während sich an den Gestalten ein reicher Kolorismus entfaltet. Die Farbengebung freilich ist wohl am meisten verfälscht, aber die grell belichteten Klippen oder Treppenstufen und im Schatten liegenden Mauerfluchten lassen noch eine vom Kopisten schlecht verstandene einheitliche Lichtführung erkennen. Blauer Himmelsgrund oder rosiges und dunkles Gewölk schließen nach oben die Bilder ab, mit wenigen Ausnahmen, in denen der spätere byzantinische Goldgrund eindringt.

So bezeichnet die Psalterillustration den Gipfel bildmäßiger Auffassung in der altchristlichen Miniaturmalerei. Den neutestamentlichen Bilderzyklus — die Buchillustration Alexandrias stand darin jedenfalls unter syrisch-palästinensischem Einfluß, ohne ihren eigenen Geschmack ganz zu verleugnen, — bewahrt uns eine die Wunder und die Passion Christi illustrierende Bilderfolge eines Pariser Kodex der Homilien Gregors von Nazianz (Bibl. Nat. N. 510), durch die eine alexandrinische Vorlage hindurchblickt. Aber das byzantinische

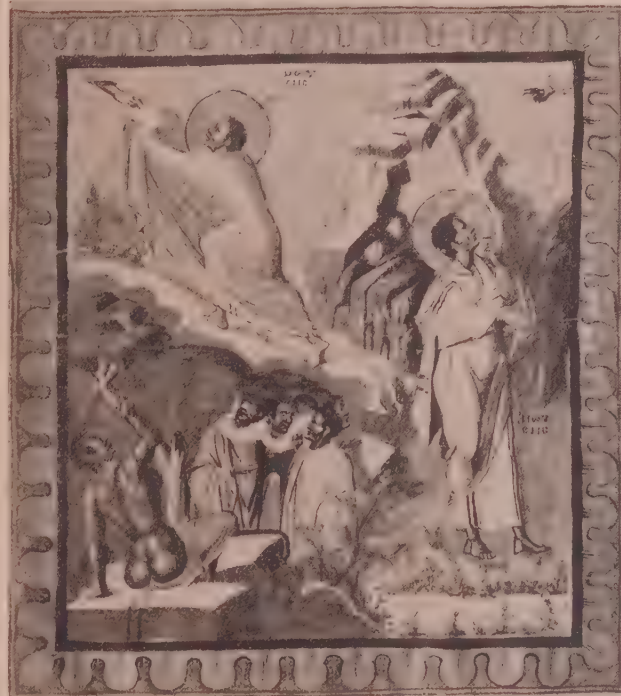


Abb. 268. Gesetzgebung auf dem Sinai (Pariser Psalter N. 139)  
(nach Omont, a. a. O.).



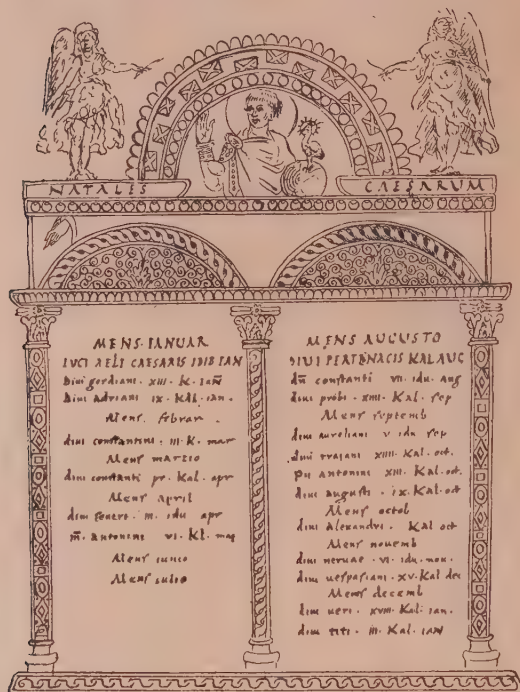


Abb. 269. Geburtstagstafel der römischen Kaiser  
(a. d. Chronographen v. 354 n. Chr.)

(nach Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom  
J. 354, Berlin 1888).

Constantius und den Cäsar des Westreichs Constantius Gallus, als Konsuln in der goldgewirkten Toga picta und mit den übrigen Amtszeichen ausgestattet und nur durch die Stellung unterschieden, in den neuen Typen der offiziellen Beamtentdarstellung (S. 192). Augenscheinlich ist diese Erweiterung des Typenbestandes der alexandrinischen Kalenderillustration im oströmischen Reichszentrum erfolgt. Aus Alexandria aber

kommen auch die dekorativen Motive, jene rahmenartigen Säulenstellungen und Scheinarchitekturen der spätantiken Wanddekoration, die in der Folge in die christliche Buchmalerei eingehen. Auf dem Zierblatt mit der Geburtstagsfolge der römischen Kaiser, ist das spätere System der christlichen Kanonestafeln schon vorgebildet. Noch fehlt ihm der überreiche ornamentale Schmuck orientalischen Charakters. Lorbeerstrang, Eierstab und dergl. mehr bilden, wie auf den Konsulardiptychen (S. 193), den Grundbestand des Ornaments. Als Nischenschmuck dient außer der Muschel noch die flächenfüllende Akanthusranke (Abb. 269).

Daß Kaiserbilder sogar in kirchlichen Handschriften die Eingangsseiten zierten, bezeugt Johannes Chrysostomus. So weist die kaiserliche Familiengruppe in einem koptischen Fragment des Buches Hiob in Neapel, das noch ins 5. Jahrhundert gehören mag, auf



Abb. 270. Zerstörung des Serapeion durch den Patriarchen Theophilos (a. d. Papyrus d. Samml. Golenišew)  
(nach Strzygowski und A. Bauer, Eine alexandria. Weltchronik 1905).

das Vorbild der Porträts zurück, welche zu öffentlicher Ausstellung in die Provinzen versandt zu werden pflegten. Haltung und Tracht der Dargestellten erscheint repräsentativ, aber in der Wiedergabe der Köpfe in allerdings nicht mehr ganz verstandener Dreiviertelansicht gibt sich noch antike Schulung kund.

Das Christentum konnte sich über die antike Wissenschaft so wenig hinwegsetzen wie über die griechische Philosophie. Durch die Anerkennung des Alten Testaments als einer weltgeschichtlichen Quelle wurden unzählige Fragen geweckt. Wie ließ sich das antike Weltbild mit dem biblischen in Einklang bringen, wenn die Wahrheit in der Bibel enthalten war? Wie fügte sich der Verlauf der Weltgeschichte in den Zusammenhang der Heilsgeschichte? Alexandria blieb dank seinem alten schulmäßigen Betriebe wissenschaftlicher Forschung der fruchtbarste Boden, auf dem neue, christliche Lehrbücher der Weltgeschichte und der Weltbeschreibung entstanden und ältere Werke aus den verschiedensten Wissenszweigen, durch mancherlei Zusätze erweitert, dem christlichen Gebrauch zugeführt wurden. Mit der schriftlichen Belehrung aber ging in ihnen das Bild Hand in Hand, und dem Zwecke der Veranschaulichung gemäß behielt in dieser Art Schriften die älteste, rein illustrierende Richtung der Miniatur die Oberhand. Eine alexandrinische Weltchronik, deren Abfassung in den Anfang des 5. Jahrhunderts fällt und deren Illustration wohl noch etwas später ihre grundlegende Redaktion erfahren hat, ist neuerdings aus den Fetzen einer oberägyptischen Papyrushandschrift rekonstruiert worden. Ihr Bildschmuck stellt eine sichtlich vergrößerte Wiederholung des verlorenen Archetypus dar.

Von den Szenen, die zu beiden Seiten neben den Text gesetzt sind, zeigen einige wenige noch eine schwächliche Aktion. In der Regel sind die Gestalten in voller Vorderansicht nebeneinander gestellt und in der typischen Weise (S. 282) nur durch den Gestus der Rede oder der Anbetung zueinander durch den Blick in Beziehung gebracht. Das hellenistische Grundelement tritt gegen den Einfluß der syrischen Ikonographie und den primitiven koptischen Geschmack fast gänzlich zurück und seine traditionellen Motive, wie z. B. die allegorischen Frauenbüsten der Monate, sinken zu Schemen herab. An die Urgeschichte schloß sich die Geschichte der jüdischen Könige und der Prophetenkatalog an, dann folgten als Vertreter des heidnischen Königtums gekennzeichnete Gruppen von Halbfiguren, hierauf die Jugendgeschichte Christi, der Ausgang des Täufers und die Passion. Den Schluß bildete die Geschichte des römischen Kaisertums bis zur Zerstörung des Serapeions unter dem Patriarchen Theophilus zu Beginn der Regierung des Honorius (Abb. 270), was auf nahezu gleichzeitige Entstehung der Chronik in der Sphäre des ägyptischen Mönchtums schließen läßt. Von den einschlägigen Darstellungen haben sich die beträchtlichsten Reste erhalten, die erkennen lassen, wie der Maler auch solche Vorgänge durch bloße Vorführung der Hauptpersonen oder durch einzelne schematisch bewegte Figuren veranschaulicht.

Das hervorragendste Werk aus der Reihe ähnlicher Lehrschriften, eine Art christ-



Abb. 271. Weltgerichtsbild (a. d. Vat. Kosmaskodex N. 699)

(nach C. Stornalolo, Le miniat. della topogr. crist. di Cosma Indicopleusta. Cod. e Vat. sel. 1908).



licher Enzyklopädie, ging um Mitte des 6. Jahrhunderts aus der Feder des alexandrinischen Kaufmanns Kosmas des „Indienfahrers“ (Indikopleustes) hervor. Seine „christliche Topographie“ blieb in Byzanz das ganze Mittelalter hindurch ein vielgelesenes Buch und liegt uns noch in mehreren Abschriften vor. Sie war, wie die weitgehende Übereinstimmung ihrer Miniaturen und die im Text enthaltenen Hinweise erkennen lassen, von Anfang an illustriert. In künstlerischer Hinsicht steht die Handschrift der vatikanischen Bibliothek (N. 699) aus dem 9. Jahrhundert an der Spitze, wenn auch jüngere (Laurentianus und Sinaiticus) einen Überschuß an Bildern aufweisen.

Kosmas hat in seinem Lebenswerk weniger die Ergebnisse eigener Reisebeobachtungen als die Früchte seiner großen Belesenheit in der Bibel und in der antiken Literatur zusammengefaßt. Er war ein kompilierender, zugleich aber nach anschaulicher Abklärung der Vorstellungen strebender Geist. Was sich an geographischen, chronikalischen und statistischen Tatsachen der antiken Weltkunde mit der heiligen Schrift vereinigen ließ, hat er dem Lehrgebäude eingefügt. Es bedeutet freilich einen wissenschaftlichen Rückschritt, wenn Kosmas die Vorstellung vom Weltsystem auf die Autorität der Bibel zu begründen sucht. So verwirft er die Anschauung der Antike von der sphärischen Gestalt der Erde und des Weltalls und greift auf den altjüdischen Volksglauben von mehreren Himmeln zurück, ja er sucht allen Ernstes den Bau der Welt aus dem Abbilde der mosaischen Stiftshütte zu erklären. Diese kosmographische Exegese aber entstammt antiochenisch-mesopotamischer Quelle. Anscheinend sind in dieselbe auch uralte chaldäische Vorstellungen vom Weltgebäude eingeflossen, die Kosmas nach seinem ausdrücklichen Geständnis durch Mar Aba, den ihm befreundeten Patriarchen der nestorianischen Kirche Mesopotamiens, vermittelt wurden. Wie seine durch verschiedene Diagramme veranschaulichte Lehre auf die künstlerische Darstellung Einfluß gewinnt, zeigt sich in der Komposition des Weltgerichts. Da thront Christus inmitten der glänzenden Behausung des tonnenförmig gewölbten ersten Himmels, darunter stehen die Engel auf dem zweiten und noch tiefer die Menschen auf der Erde, während aus der Unterwelt die Köpfe der Auferstehenden herausragen (Abb. 271). Eine kunstgeschichtliche Tradition von tausendjähriger Tragweite, die streifenförmige Anordnung der Komposition des Jüngsten Gerichts, hat in der Miniatur der christlichen Topographie ihre Wurzel. Die Anordnung der Figuren nähert sich manchmal noch mehr einem abstrakten Schema, so vor allem auf dem Blatte, das David mit seinem danebenstehenden Sohne Salomo nach Art und in der Tracht eines byzantinischen Kaisers thronend und umgeben von den Chören der Sänger darstellt. Diese sind als Kreise gebildet, in die kleinere Figuren wie die Speichen eines Rades eingeordnet sind. Allein da Kosmas für sein Werk sehr verschiedenartige bildliche Vorlagen benutzt hat, so ist auch das geschlossene Bild der entwickelten alttestamentlichen Bibelillustration oft vertreten, das in seinem Rahmen — hier durchweg einer einfachen roten Borte, — zusammenhängende Anschauung geben will. Wenn die Szenerie dabei fortfällt, so trägt erst die jüngere Kopie an dieser Rückbildung der malerischen Bildgestaltung Schuld (s. Teil II). Gleichwohl erkennen wir aus der Figurenverteilung auf verschiedenem Niveau und aus den Andeutungen der Örtlichkeit, daß den Szenen aus dem Leben Moses, dem Abrahamsopfer oder der Bekehrung Pauli Vorbilder von vollkommen durchgebildeter, malerischer Auffassung vorausliegen. Öfters sind zwei Momente der Handlung in denselben Rahmen eingeschlossen, in dem Jonasbilde, das noch ganz dem Typus der sepulkralen Malerei (S. 68) entspricht, sogar drei. Diese in der vatikanischen Handschrift bevorzugten biblischen Szenen illustrieren die Ausführungen über den Parallelismus der beiden Testamente (S. 8). Doch herrscht auch in der christlichen Topographie die repräsentative Vorführung von Einzelgestalten vor. Manchmal sind sie zu Reihen zusammengestellt und wohl schon nach Art wirklicher Ikonen (siehe unten) umrahmt. Durch die Auswahl und durch die scharfe Ausprägung der ikonographischen Typen zieht die eigenartige Komposition der heiligen Sippe, die uns, wie eine ähnliche Reihe schon in der Weltchronik des Papyrus Golenišew als Abschluß des Prophetenkatalogs, den Täufer in der Mitte, über ihm die Halbfiguren Symeons und Annas, rechts Zacharias und sein Weib Elisabeth mit Christus und Maria zur Linken vereinigt zeigt, die Aufmerksamkeit besonders auf sich. Als christusähnliche Prophetengestalt, der die asketischen Züge (S. 191) noch fehlen, ist der Täufer aufgefaßt. Das eigenartige Christusideal (Abb. 271) mit kurzem, ungeteiltem Bart und gescheiteltem, schlichtem Haupthaar hängt wahrscheinlich von einem lokalägyptischen Ikonentypus ab. In den Greisenköpfen des Symeon und des Zacharias sind bereits bleibende Typen der byzantinischen Kunst ausgeprägt. Für die heiligen Frauen dient noch unterschiedlos ein von der Antike abgeleitetes Ideal. Die in oder neben den Text gesetzten Einzelfiguren von Patriarchen, Propheten und Aposteln, wohlgebaute, großköpfige und breitschultrige Gestalten

in trefflich abgewogener Stellung, tragen den alexandrinischen Kunstcharakter am reinsten zur Schau. Die jugendlichen Köpfe bilden die Mehrzahl. Die der Josuarolle und dem Pariser Psalter verwandte Gewandbehandlung hat in den späteren byzantinischen Kopien eine etwas härtere Faltenbrechung angenommen, während die typischen Schwächen ihrer Figurenbildung in der vatikanischen kaum hervortreten.

Zum vollständigen Bildschmuck der christlichen Topographie gehören in den reicher illustrierten Abschriften des 11. und 12. Jahrhunderts (s. oben) auch Tierbilder mit echt hellenistischen Motiven, wie das vom Löwen zerfleischte Roß, Pflanzendarstellungen und geographische Landschaftsbilder. Wir besitzen aber auch Miniaturen einzelner naturwissenschaftlicher Lehrbücher, die in Alexandria entstanden und illustriert worden waren.

Aus derselben Quelle wie die kartographischen Aufnahmen bei Kosmas stammt noch die mittelalterliche byzantinische Illustration der Schriften des Ptolemäus (z. B. im Kodex N. 754 des Athosklosters Watopädi). Höheren Wert besitzt der im 10. Jahrhundert kopierte chirurgische Traktat des Apollonius von Kitium († 60 v. Chr.) der Laurentiana (L XXV, 7), nicht sowohl durch seine ziemlich stark verzerrten anatomischen Figuren, als wegen der ständigen Verwendung der Rahmenarchitektur der Kanonestafeln. Zwar mischen sich in diese auch Elemente mittelalterlicher Ornamentik ein, den Hauptbestand ihrer Dekoration aber bilden ornamentale Motive, die der altchristlichen syrischen Buchmalerei und den koptischen Stoffen geläufig sind. Eine ziemlich stilgetreue Kopie eines hellenistischen Originals ist der Pariser Kodex der Dichtungen des Nikander über die giftigen Tiere und die Heilmittel gegen Schlangenbiß und Insekten (Bibl. Nat. 247 Suppl.). Abbildungen von Tierfiguren und Pflanzen sind in den Text desselben eingestreut, dazu flüchtende Gestalten von Landleuten, der Jäger, der das Gehölz durchschreitet, und Schlangengeschichten aus der griechischen Mythologie. Nirgends wird vom Rahmen Gebrauch gemacht, wenngleich sich die szenischen Elemente wiederholt bildartig zusammenschließen. In malerischem Gewimmel sind die sterbenden Titanen, aus deren Blut die Schlangen geboren werden, auf dem Himmelsgrunde dargestellt. In Ägypten, dem Lande des Tierdienstes, ist endlich im 2. Jahrhundert der Physiologus entstanden, das christliche Tierbuch, dessen byzantinische Redaktion (s. Teil II) noch manche altchristlichen Elemente bewahrt.

Das Vorhandensein so vieler mittelalterlicher Kopien von altchristlichen und sogar von antiken alexandrinischen Miniaturenhandschriften führt unabweislich zum Schlusse, daß man in Konstantinopel noch in später Zeit einen Vorrat aus illustrierten Büchern des ausgehenden Altertums aus Alexandria besaß. Die Erklärung dafür liegt in der geschichtlichen Tatsache der Berufung dortiger Gelehrter nach Byzanz und der Einrichtung der Bibliothek im Oktober durch Konstantin d. Gr. Daß die alexandrinische Tradition sich in der altbyzantinischen Kunstübung der Buchmalerei unmittelbar fortsetzte, ergibt sich aus einer annähernd datierten Handschrift, die ebenso sicher am Bosphorus ausgeführt ist, wie sie andererseits den deutlichsten Zusammenhang mit der alexandrinischen Richtung der Miniaturmalerei offenbart. Es ist das Pflanzenbuch des gelehrten Arztes Dioskurides aus dem 1. Jahrhundert, geschrieben und ausgemalt für eine vornehme Dame während der ersten Regierungszeit Justinians. Dieser Dioskurideskodex ist wahrscheinlich im 16. Jahrhundert durch einen kaiserlichen Gesandten aus Konstantinopel nach Wien mitgebracht worden. Seine einstige Besitzerin, Juliana Anicia, hatte sich besonders durch die Erbauung und Ausschmückung der Kirche des Märtyrers Polyeuktos den Ruhm hoher Frömmigkeit und edler Freigebigkeit erworben. Den Textillustrationen gehen ein Zierblatt mit der symbolischen Gestalt eines Pfaues und fünf Vollbilder voraus. In diesen liegt die künstlerische Bedeutung des Denkmals. Die einleitende Folge von Zierseite, Autorenbild, Dedikationsbild und Titelblatt ist zweifellos eine herkömmliche. Wie der Text des Dioskurides nur eine Auswahl seiner Pflanzenbeschreibungen mit den zugehörigen Bildern umfaßt, sind auch die auf der ersten Blattlage von stärkerem Pergament ausgeführten Malereien auf Grund älterer Vorlagen zusammengestellt worden. Es ist freilich nicht zu erwarten, daß sich ein in Byzanz hergestelltes Buch als ganz stilreines Erzeugnis alexandrinischer Kunst zu erkennen gebe. Syrische





Abb. 272. Danksagung der Künste an Juliana Anicia  
(nach E. Diez, Die Miniatur des Wiener Dioskurides, 1903 Byz. Denkm. III).

Nebeneinflüsse und der lokale Geschmack sprechen mit, ohne jedoch das Grundelement zu verdunkeln.

Eine neue Komposition stellt nur das Widmungsbild (Abb. 272) mit der Gestalt der Juliana dar. Zwischen diesem und der Zierseite sind vier Miniaturen, gewissermaßen ein vervielfältigtes Autorenbild, eingeschoben. Dioskurides wird im Kreise berühmter Fachgenossen und in seiner persönlichen Tätigkeit vorgeführt. In Alexandria war durch die literarische Forschung der Ptolemäerzeit die Zusammenstellung berühmter Dichternamen unter dem Bilde des Siebengestirns („Pleias“) aufgekommen. Die Kunst hat sich früh dieses Gedankens bemächtigt und diese Art Gruppenporträt auf Philosophen und Gelehrte ausgedehnt (Ärzteversammlungen in den Caracallathermen und in Pompeji). Dem Maler des Wiener Dioskurides lagen zwei solche Bilder vor, die er beide übernahm. Vierzehn griechische und römische Ärzte mit dem Kentauren Chiron beginnend, der in der ersten Miniatur den Ehrenplatz einnimmt, bis auf den um 200 n. Chr. verstorbenen Galen, sind hier in zwei Gruppen vereinigt. Viel-

leicht sind diese Gegenbilder für eine größere naturwissenschaftliche Enzyklopädie geschaffen, sind doch Auszüge aus den Schriften des Nikander und des römischen Arztes Rufus zugefügt und die Pflanzenbilder anscheinend dem von Dioskurides benutzten Werk des Kratueas entlehnt. Alle vier aber sitzen in der zweiten Ärzteversammlung mit zwei älteren alexandrinischen Ärzten in lebhaftem Gespräch um Galen herum, ohne daß Dioskurides hervorgehoben wäre. Im Vorbild war die Szenerie wahrscheinlich anschaulicher ausgemalt. Die byzantinische Kopie, die nur das Sitzgerät bewahrt, läßt sich am abstrakten Raumschema der vertikalen Staffelform genügen und verwertet es hier zum erstenmal in der Miniaturmalerei dekorativ zur Einführung des Goldgrundes. Zwei weitere Bilder zeigen Dioskurides und seine Hauptentdeckung: die Nutzbarmachung der Mandragorawurzel für den Heilzweck. Zwei allegorische Frauengestalten erläutern ihren Sinn. Im ersten (Abb. 273), wo ein Hund, durch den man allein der Pflanze habhaft werden zu können glaubte, an ihrer starken Wirkung verendet, ist Heuresis, die Erfindung, zugegen. Hierauf arbeitet Dioskurides in einem Lehrsaal mit Nische und Portikus in Gegenwart der Epinoia, des Nachdenkens, seine Beschreibung aus, gleichzeitig aber ist ein Maler im Begriff, die menschenähnliche Wurzel abzuzeichnen. Anschaulicher könnte die innige Verbindung der wissenschaftlichen Arbeit mit der Miniaturmalerei gar nicht bestätigt werden. Dem hellenistischen Bildstoff dieser Doppelszene mischt sich im Dedikationsbilde ein byzantinisches zeremonielles Element bei. Juliana — ihr Name ist in die inneren Rahmenzwickel eingeschrieben — sitzt hier in purpur- und golddurchwirkten Gewändern der Hoftracht mit dem kaiserlichen Kopfputz (S. 158) in der förmlich eleganten Haltung der Kaiser oder Konsulin da, wie jene so oft, von zwei Nebengestalten umgeben. Ihr zu Füßen liegt die Geschenkgeberin, in Proskynese da, ein Motiv der zeitgenössischen Sitte, das hier zum erstenmal in das gegebene Kompositionsschema eindringt. Aber der Personifikationen kann die Darstellung nicht entbehren, wenn sie auch ziemlich verblaßt sind. Aus Pothos, dem Liebesgott des Verlangens, ist das „Verlangen der Baulustigen“ geworden, und das Buch, das er ihr darbringt, trägt die Inschrift „Danksagung der Künste“. Voll Anteil sieht die „Hochherzigkeit“ zu, die „Einsicht“ mit der Schriftrolle aber weist nach oben, von wo alle Belehrung kommt. Sind schon diese Gestalten im Sinne alexandrinischer Allegorie ausgeklügelt, so schlägt vollends die gleiche Tradition mit überraschender Frische in den Zwickelbildchen des Rahmens durch, wo auf dem himmelblauen Grunde antike Putten nach pompejanischer Weise tischlern, bauen, malen und meißen. Einer anderen Kunstströmung hingegen entstammt das goldene Rahmengeflecht. Die ineinanderschachtelung geometrischer Figuren zur Flächengliederung ist zwar der Antike geläufig, aber die Durchsetzung des Systems mit dem Flechtband, wie auch manches andere Motiv des Rahmens schmuckes

der vorhergehenden Bilder, vor allem das regenbogenfarbene Rautenmuster (Abb. 273), weist auf die syrische Buchillustration (s. unten) zurück. Aber auch die spätere Buchmalerei von Alexandria hat sich schwerlich gegen solche Elemente ablehnend verhalten. An das alexandrinische Vorbild schließt sich endlich auch die Ausführung der Miniaturen in reiner Deckfarbenmalerei von prächtiger koloristischer Wirkung und sorgfältiger Modellierung an, wie sie auch der vatikanische Kosmas bietet, aber kaum eine Handschrift syrischen Stils.

Ist von den vorbetrachteten Bilderhandschriften auch nicht eine einzige in Alexandria selbst entstanden, so vermitteln sie uns doch als mehr oder weniger stilgetreue Kopien eine allgemeine Anschauung von der Entwicklung seiner christlichen Buchmalerei. Viel unsicherer bleiben alle Vermutungen über die Anfänge der Illu-



Abb. 273. Die Entdeckung der Mandragorawurzel durch Dioskurides

(nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).

stration der heiligen Schriften in Syrien, zumal für das Alte Testament. War die syrische Miniaturmalerei eine Tochter der alexandrinischen, oder ist sie aus eigener Wurzel entsprossen? Zwar besitzen wir aus Syrien und Mesopotamien sogar mehrere Originalhandschriften mit reichlichem Bildschmuck, aber sie stehen schon am Ausgang der altchristlichen Zeit und vertreten daher den ausgereiften, ja zum Teil schon einen vergrößerten Stil und geben daher keine Auskunft auf solche Fragen. Auf Grund von allgemeinen Erwägungen und Rückschlüssen aber läßt sich doch mit einiger Wahrscheinlichkeit die Antwort erteilen, daß es in Antiochia an selbständigen Ansätzen hellenistischer christlicher Buchmalerei nicht gefehlt haben kann und daß der alexandrinische Einfluß daselbst und vor allem in Palästina erst die weitere Entwicklung bestimmt hat. Andererseits bildet die syrische Miniatur schon im 5. Jahrhundert ihren ausgeprägten eigenen Stil aus, der sich in der Folge mehr und mehr mit orientalischem Kunstwollen erfüllt. Außer mehreren jüngeren und sogar recht späten bodenständigen Erzeugnissen spiegeln schon einzelne frühmittelalterliche abendländische Denkmäler (s. unten) diese letzte Entwicklungsstufe, wenngleich in freierer Auffassung, wieder.

Auf Antiochia scheint besonders eine sehr altertümliche Illustration des Psalters und der ihm angehängten Oden zurückzuweisen, die ein paar in byzantinischem Stil gehaltenen Handschriften des 11. Jahrhunderts aus Jerusalem zugrunde liegt und als ursprüngliche Bestandteile seines Buchschmucks nur eine Anzahl an den Anfang jedes Psalmes (bzw. der Oden) gesetzter Autorenbilder sowie mehrere streng historische Darstellungen aus dem Leben Davids (bzw. des Moses) umfaßt. Sie hat wahrscheinlich schon in altchristlicher Zeit in Palästina eine erste Erweiterung aus alexandrinischer Quelle erfahren. In ihr Verhältnis zu den byzantinischen Stammtypen der sogen. aristokratischen und der mönchisch-theologischen Redaktion ergibt sich aber erst im Zusammenhange mit der mittelalterlichen Miniaturmalerei (s. Teil II) ein deutlicherer Einblick. In formaler Hinsicht trägt sie den Charakter einer (nachträglich überwiegend in den





Abb. 274/275. Hiob mit seinen Freunden und Allegorie der göttlichen Weisheit (aus der syrischen Bibel der Pariser Bibl. nat. Ms. syr. Nr. 341)  
(nach Omont, Mon. et Mém. Fond. Piot. 1909).

Text eingerückten) Randillustration, wie sie der syrische Geschmack überhaupt bevorzugt. Gleichwohl sind die Darstellungen meist in einen Bildrahmen eingeschlossen. Ein neuerer Fund hat aber den Beweis geliefert, daß es in Syrien auch eine bildmäßig behandelte Miniaturenfolge hellenistischer Richtung des gesamten Textes der sogen. Peschito-Bibel gegeben hat. Eine vor wenigen Jahren von der Pariser Nationalbibliothek (Ms. syr. Nr. 341) erworbene Handschrift bewahrt noch 23 von 30 alttestamentlichen Bildern. Die Mehrzahl sind auch hier Einzelgestalten der Propheten, die in antiker Manteltracht und in nicht mehr ganz richtig verstandener antiker Standweise mit der Schriftrolle in der Linken als Autorenbilder die Buchanfänge bezeichnen. Bei Ezechiel kommt Handlung hinein: die Erweckung der Totengebeine mittels des Stabes. Durchweg aber ist der Hintergrund illusionistisch in blauvioletten, rosigen und gelben Lufttönen wiedergegeben, — so auch bei Josua, der offenbar aus dem Zusammenhange eines größeren Schlachtbildes mitsamt der Sonne herausgelöst ist, deren Lauf er hemmt, und bei Moses mit der Gesetzesrolle. Außerdem enthält der Kodex noch fünf vollständige Szenen aus dem Pentateuch (zu Exod. V, 1—5; Num. XVII, 1—9 u. XXI, 8/9) sowie am Anfang des Buches Hiob und der Sprüche Salomonis. Hellenistische Bildgestaltung beherrscht noch die erste, die Moses und Aaron in dramatisch bewegter Handlung vor Pharao zeigt, sowie die Darstellung Hiobs mit seinen Freunden (Abb. 274), während Aaron mit den Stämmen Israels und die Geschichte der ehernen Schlange schon in repräsentativer Komposition vorgeführt werden. In ganz monumentaler Auffassung ist vollends das letzte Bild gehalten, wie es auch aus kirchlicher Symbolik geschöpft ist. Die göttliche Weisheit erscheint hier in dreifacher Gestalt verkörpert: durch Maria, die einem verbreiteten Ikonentypus entsprechend, den Immanuel als das fleischgewordene Wort in der Aureole vor ihrer Brust hält, und durch die Nebengestalten Salomos links und einer weißgekleideten Frau mit rotem Mantel und dem Kreuzesszepter rechts, wohl einer Personifikation der Kirche (Abb. 275). Der ikonographische, der stark verflüchtigte stilistische und am zuverlässigsten der paläographische Charakter der Handschrift erweist ihre späte Entstehung (nicht vor dem Ende des 7. Jahrhunderts).

Da dem Pariser Kodex die Illustration zur Genesis, zum Königsbuch und Psalter fehlt, läßt sich leider über die Beziehungen dieser Redaktion zu den alexandrinischen Miniaturenfolgen derselben Bücher nichts ausmachen, obgleich ihre hellenistische Grundlage

nicht zu verkennen ist. Zweifellos aber gab es in Syrien neben ihr noch andere alttestamentliche Bilderzyklen, darunter auch in Rollenform. Eine alttestamentliche Bilderfolge von ausgesprochen orientalischem Stil vermögen wir noch im Ashburnham-Pentateuch (s. unten), wenn auch anscheinend in abendländischer Überarbeitung, nachzuweisen. Auf eine hellenistische Bilderrolle weist hingegen die in byzantinischer Umprägung erhaltene Genesisillustration (s. unten) zurück. Die Verschiedenheit der beiden Redaktionen schließt ihre Entstehung in demselben Kunstkreise nicht aus, denn nirgends bestanden wohl so gegensätzliche Richtungen nebeneinander wie in Syrien mit seiner stark gemischten Bevölkerung.

Ihren eigentlichen Schwerpunkt hat die christliche syrische Buchmalerei alsbald in der Illustration des Neuen Testaments gefunden. Ihren Ursprung hat diese wohl in Palästina, wo das lebhafteste örtliche Interesse für die neutestamentliche Geschichte sich früh in einer apokryphen griechischen Literatur verdichtet hat (S. 10), der sich gewiß auch die künstlerische Darstellung bald zugesellte. Die Nachwirkung solcher illustrierten Apokryphen ist in manchen Denkmälern der Plastik (S. 127 ff.) und sogar noch in der mittelalterlichen Buchmalerei sowohl des Orients (syr. Ev. a. d. XIII. Jh. im Brit. Mus., N. 26) wie des Abendlandes (Nikodemos Ev. in Madrid) zu spüren. In Palästina erhielt aber auch der neutestamentliche Kanon seine bleibende äußere Einrichtung für den kirchlichen Handgebrauch, indem Eusebius die Parallelstellen der Evangelien nach Perikopen auf den einleitenden Kanonestafeln zusammenstellte. Und an die letzteren hat sich der Buchschmuck des Neuen Testaments wohl sogleich angeschlossen, bilden sie doch einen selten fehlenden Bestandteil desselben. Andererseits bot im heiligen Lande seit dem konstantinischen Zeitalter die kirchliche Monumentalkunst auch der Buchmalerei reiche Anregungen. Ihre Typen deren Zwecken gerecht zu machen und sie vorwiegend als Randillustration weiterzubilden und bis nach Mesopotamien zu verbreiten, machten sich die Klöster zur Aufgabe. Das Fehlen älterer Handschriften erlaubt aber auch hier nicht, die Entwicklung selbst zu verfolgen. Das Endergebnis allein liegt klar vor Augen.

Zwei syrische Evangelien lehren uns einen einheitlichen Typus des neutestamentlichen Buchschmucks kennen und offenbaren eine starke Nachwirkung der antiken Tradition, wie sie auch in der pseudosyrischen Genesisredaktion (s. unten) zu spüren ist. Von beiden ist uns die Herkunft bekannt und von der wichtigeren und berühmteren steht sogar das Entstehungsjahr fest. Das syrische Evangelium der Laurentiana wurde laut Nachschrift im Jahre 586 nach Chr. Geb. in der mesopotamischen Stadt Zagba vom Kalligraphen Rabula ausgemalt. Ihn haben wir wohl in dem Mönch der Titelminiatur zu erkennen, der die Hände auf die Schulter des Heiligen zur Rechten des thronenden Christus legt, sich gleichsam seiner Fürsprache anvertrauend, in seinem Gegenüber wahrscheinlich den Abt des Klosters, Johannes, in beiden aber rassenechte Vertreter des syrischen Asketentums. Über der Gruppe erhebt sich auf zwei Pilastern das pyramidale Dach eines Ciboriums der landesüblichen Form. Dieser Aufbau mit seinem reichen Beiwerk ist den Kanonesarchitekturen nachgebildet, welche die Mehrzahl der folgenden Blätter schmücken und in der zweiten Handschrift, einem aus dem Kloster Mar-Anania (in Mardin) herrührenden Evangelium der Pariser Nationalbibliothek, denselben breiten Raum einnehmen. In den syrischen Miniaturenhandschriften hat das architektonische Rahmenwerk der hellenistisch-römischen Buchmalerei (S. 286) eine eigenartige dekorative Fortbildung gefunden.

Die Arkaden sind auf drei bis vier Bogenstellungen zur Aufnahme der Parallelstellen der Evangelienconcordanz vermehrt, aber sie haben zugleich ein phantastisches Aussehen angenommen. Der Hufeisenbogen hat sich eingestellt. Über halbrunden oder zugespitzten Giebeln wachsen Bäumchen, sprießen Gräser





Abb. 276/277. Christus und die Hämorrhöissa, Abendmahl und Einzug in Jerusalem (Randillustrationen der Kanonestafeln in den syrischen Evangeliiaren der Pariser Bibl. nat. und der Laurentiana)  
(nach Muñoz, *Mon. d'arte I*, 1) (nach Venturi, *Storia dell'arte ital. I*).

und Blumen in ganz naturalistischer Wiedergabe auf, zu der die streng symmetrische Anordnung um ein zentrales Motiv in charakteristischem Gegensatz steht. Zu beiden Seiten fliegen und sitzen Vögel dazwischen: Tauben, Pfauen, Störche, Rebhühner u. a. m. Neben den Säulenbasen liegen und stehen Hirsche und Lämmer, welche Blätter rupfen, traubennaschende Hasen und andere Tiere von symbolischer Bedeutung. Von den teilweise figurierten Säulenkapitellen abgesehen, wird die Dekoration durchweg von neuen Motiven bestritten, und zwar vorwiegend von solchen des reinen Flachornaments, wenngleich das Pariser Evangeliar dieselben sparsamer verwendet und daneben noch mehr antike Elemente aufweist. Flächenfüllende Muster ersetzen meist die Muschel oder das antike Akanthusgeranke der Bogenfelder. Rauten und abgestufte Kreuze, kreis- und lanzettförmige Motive, Abarten des Mäanders, Zickzackstreifen und Bänder zieren die Bogen und das Gebälk. Ihr Ursprung aus der Textilkunst ist nicht zu verkennen. Der Freude an bunten Farbenwirkungen verdankt das reizvolle Irisrautenband (Abb. 273) seine Entstehung. In und über dem Giebfelde erscheint das Kreuz und das Monogramm Christi. Was an pflanzlichen Gebilden übrig bleibt, erfährt eine Auflösung und Neuzusammensetzung, so vor allem die Wellenranke. Das Herzblatt wird zum Stabe gereiht. Und solche Motive dienen sogar als Pilasterfüllung.

Beiden Handschriften gemein sind auch die Randminiaturen, welche Szenen des Neuen Testaments meist ohne engere Beziehung zum Text durch wenige Figuren illustrieren. Diese einfache Art ihrer Veranschaulichung beruht offenbar auf sehr alter Tradition. Sie zeigt noch manche Beziehungen zum sepulkralen Bilderkreis und besonders in dem altertümlicheren Evangelium von Mar-Anania engen Zusammenhang mit dem antiken Stil. Von den erhaltenen Bildern desselben stimmt die Mehrzahl mit den entsprechenden bei Rabula ziemlich nahe überein (Abb. 276/7). So sind hier wie dort bei der Verkündigung die stehende Maria, die das Spinnergerät hält, und der Engel zu beiden Seiten der Kanones verteilt. Die Vermehrung der Brote und Fische (S. 96 u. 111) erscheint durch Fortfall der Apostel vereinfacht. Der überschüssige Rest weicht in der Ausführung von Rabula ab oder fehlt ihm gänzlich. Doch findet dieser vollständigste Zyklus ander-

weitige ikonographische Parallelen in Denkmälern des antiochenischen Kreises, so z. B. für Herodes, der den Kindermord befiehlt 186, für Maria neben der Krippe (S. 118 u. 130) und Christus im Gespräch mit der Samariterin (S. 112) oder für das Wunder in Kana, bei dem das Wasser in die Krüge eingefüllt wird (S. 128 u. 200). Syrisch-palästinensischen Typen schließen sich die Heilung des Gichtbrüchigen u. a. m. an. Dazu kommen ganz neue Wendungen, gelegentlich wohl auch aus freier Erfindung. Den Blinden führt ein Knabe, ein Krüppel hockt am Boden. Auf Befehl des Herrn holt Petrus den Stater aus dem Maul des Fisches. Jonas liegt in voller Gewandung — der kirchliche Geist mit seiner Scheu vor dem Nackten macht sich hier geltend — neben der Stadt Niniveh. Diese Szene und die Gesetzesübergabe an Moses hat ihren Platz über den Kanonesarkaden, wo sonst regelmäßig die Einzelfiguren von Propheten: Aaron mit dem aufgeblühten Stab, David mit der Harfe usw. stehen. Die Zweiteilung der Darstellungen bildet in den Wundern die Regel. Die Szenen der Passion stellt der Künstler hingegen nach der Zeitfolge, dem linksläufigen syrischen Schriftzuge entsprechend, einander gegenüber, das Abendmahl, wo die Handlung liturgisch als die Austeilung des Brots aufgefaßt und die ganze Apostelschar zu einer hochgestaffelten Gruppe zusammengedrängt ist (Abb. 277), dem Einzug in Jerusalem, den Tod des Judas dem Verrat. Nur beim Verhör steht wieder Christus allein Pilatus und dem Diener mit dem Wasserbecken gegenüber. Überall ist die Komposition auf ihren einfachsten, typischen Ausdruck gebracht. Die Technik ist flott bis zur Flüchtigkeit wie auch in der Pariser Handschrift.

Das Evangeliar des Rabula enthält außerdem vier Vollbilder, welche in feierlicher, zentral gebauter Komposition Kreuzigung, Himmelfahrt, Herabkunft des Heiligen Geistes und eine Apostelversammlung darstellen. Auffassung und Ausführung bleibt hier auch eine malerische. Grüner Boden mit dunkleren Schlagschatten, abgetönte blaue Bergferne, rötlicher Widerschein des Sonnenlichts und bläulicher Mondschimmer auf den Wolken finden in den erstgenannten beiden Szenen verständnisvolle Wiedergabe. Die Modellierung der Gestalten wird durch aufgesetzte Lichter gehöhnt. Wie lebendig der bildmäßige Illusionismus in der hellenistisch-syrischen Buchmalerei noch so spät nachwirkte, kann nicht greifbarer zum Ausdruck kommen. Gehen die Kompositionen doch in letzter Linie auf das Vorbild der palästinensischen Mosaiken oder kirchlichen Wandfresken zurück, wie ihre ikonographischen Übereinstimmungen mit den Ölampullen von Monza (Teil II) erkennen lassen. Dort werden die Kreuzigung und die Frauen am Grabe in derselben Weise vereinigt. Der historische Bildinhalt ist freilich in der Doppelszene des Rabula-Evangeliiars ein mannigfaltigerer. Sie bietet nicht nur das früheste Beispiel der unabgekürzten Darstellung des Gekreuzigten im purpurfarbenen Kolobion, sondern es enthält außer den heiligen Frauen auch schon Longinos mit der Lanze und Stephaton mit dem Essigswamm und die Gruppe der würfelnden Krieger. Ebenso ist die Geschichte der Auferstehung dramatischer ausgestaltet. Aus dem Grabbau, der inmitten eines Gartens steht, brechen Strahlen hervor, deren Gewalt die Wächter zu Boden schleudert. Und dem Gespräch mit dem Engel entspricht als Gegenbild die Begegnung der Frauen mit dem Auferstandenen. Besonders nahe steht das Himmelfahrtsbild (Abb. 278) dem Ampullentypus. Nur der Thron fehlt, und hochaufgerichtet fährt Christus 'gen Himmel. Bereichert ist die Szene durch das der syrischen Phantastik entsprungene Motiv des Cherubwagens und durch die Gestalten der beiden Engel, die ihren Zuspruch an die Männer

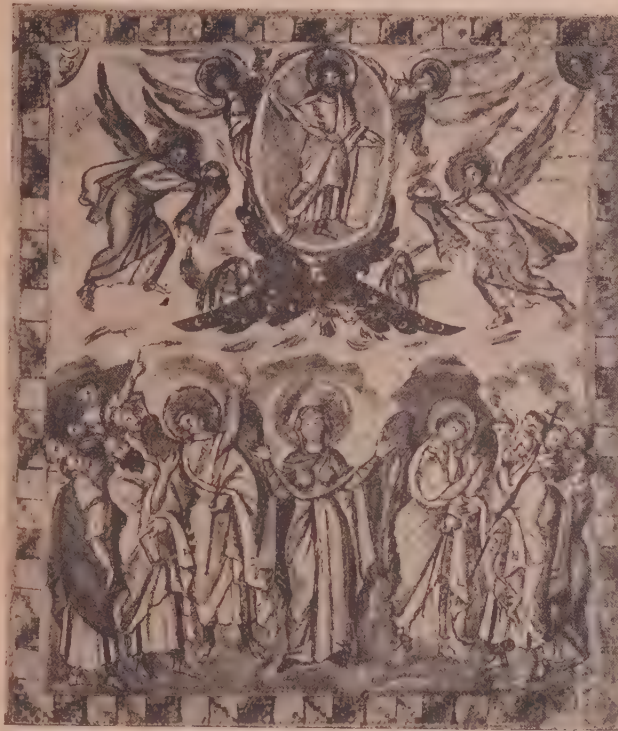


Abb. 278. Himmelfahrt (aus dem Rabula-Evangeliar)  
 (nach Ch. Diehl, *Justinien et la civ. byz. au VI s.* 1901).





Abb. 279/280. Christus mit den Apostelfürsten und Huldigung der Magier  
(nach Strzygowski, Das Etschmiadsin-Ev. Byz. Denkm. I).

von Galiläa richten. Hier und auch im Pfingstbilde nimmt bereits Maria als Vertreterin der Kirche auf Erden die Mitte der Apostelschar ein. So kann es nicht überraschen, unter einer der ersten Kanonesarkaden des Rabulakodex dem völlig ausgebildeten Ikonentypus der Hodegetria zu begegnen, der Gottesmutter im Purpurkleide und -mantel, die das Kind auf dem linken Arme tragend auf dem edelsteingeschmückten kaiserlichen Prunkschemel dasteht. Auf zwei anderen Blättern erblicken wir je zwei und zwei gepaarte Evangelisten, einmal stehend, das andere Mal sitzend mit aufgeschlagenem Buch und entfalteter Rolle. Der erste Typus scheint eine christliche Neuschöpfung der syrischen Kunst zu sein, in der die Bedeutung des Kodex hervortritt. Im zweiten ist das antike Autorenbild (S. 289 ff.) zum kirchlichen Ideal des schreibenden oder sinnenden Evangelisten umgeprägt, wie es in die mittelalterliche byzantinische und abendländische Kunst übergeht. Daß diese Figuren semitische Rassenmerkmale verraten, ist bei einem Maler, der im Eingangsbilde so realistische Porträts seiner Volksgenossen zu schaffen wußte, wohl begreiflich. Der Typus Christi schwankt bei ihm zwischen einem schwarzhaarigen mit längerem Bart und einem blonden, kurzbärtigen, dem älteren historischen, den das Pariser Evangeliar noch ausschließlich aufweist. Und während dort Maria das blühende antike Oval bewahrt, hat ihr Antlitz bei Rabula die schwächliche Bildung, die geschwungenen, dunklen Brauen und den kleinen Mund des syrischen Frauentypus angenommen. Ein der Antike fremdes Element durchsetzt hier die traditionelle Kunstform. Die Bewegungen sind lebhafter und naturalistischer geworden, der Stand oft unsicher, der Körperbau bald übermäßig schlank, bald klein und schwächlich, in die Faltengebung kommt unharmonische Häufung oder Glätte, alles bekannte Stileigentümlichkeiten der christlich-syrischen Kunst (S. 130/1 u. 188/9).

Behauptet die hellenistische Tradition in den eben betrachteten Handschriften das Übergewicht, so tritt der syrische Stilcharakter in verstärktem Grade hervor in den Resten zweier anderer Evangelien. Diese sind in einem unter dem Namen des Etschmiadsin-Evangeliiars bekannten Kodex, dessen Buchdeckel das vielleicht von einer jener Originalhandschriften herührende fünfteilige Diptychon (S. 188) bildet, mit einem im Jahre 986 durch den Kalligraphen Johannes geschriebenen und illustrierten armenischen Text vereinigt. Der Vergleich mit seinen Randminiaturen läßt nicht einmal die Möglichkeit offen, daß die fünfzehn vor-

gebundenen, in flüchtigerer Technik auf dem weißen Pergamentgrunde ausgeführten Miniaturen Kopien von der Hand desselben Schreibers nach einer syrischen Vorlage sein könnten. Sie gehörten vielmehr der einen Originalhandschrift an.

Die Dekoration der Kanonestafeln, des Titelblatts und der darauffolgenden vier Bilder verrät die allernächste Verwandtschaft mit der Rahmenarchitektur des Rabula-Evangeliars. Aber wenn der bunte Zierat der Bogen hier noch leichter geworden ist, so sind die Stützen echte, gedrungene Säulen von grünem oder rotem Marmor mit korinthischen Blattkapitellen. Das zehnte Blatt der Folge bietet gar in sonderbarer perspektivischer Verschiebung einen kleinen viersäuligen Rundbau mit geschweiftem, vom Kreuze, das auf einer Kugel ruht (S. 199), bekröntem Spitzdach, wohl ein Sinnbild der Kirche. Der jugendliche Christus auf dem Throne mit den Apostelfürsten (Abb. 279) und die stehenden Evangelisten der nächsten Seiten geben sich als die malerischen Gegenbilder der schlanken und steifen Figurentypen syrischer Elfenbeinpyxiden mit dem scharfen Blick und der vereinfachten straffen Faltengebung der Gewänder (S. 189) zu erkennen, wie auch die von einfachem Rahmen umschlossene thronende Maria — bedeutsam als frühestes Beispiel der betenden Gottesmutter mit dem Kinde auf den Knien — als eine in die Miniatur übersetzte Ikone. Und das letzte, leider schadhafte Blatt dieser Handschrift stellt in gleicher Umrahmung das Abrahamsopfer in der typischen Komposition der Pyxiden (S. 188) dar. Von der zweiten syrischen Vorlage bewahrt das Etschmiadsin-Evangeliar nur noch vier angehängte Bilder. Nur eins, die Taufe Christi, weist einen breiten Rahmen mit Vögeln und als Eckstücke Evangelistenköpfe auf, jedes aber einen geschlossenen, landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund. Trotzdem gehen das Taufbild und die nach einem Schema komponierten Szenen der Verkündigung an Zacharias und Maria mit den Randminiaturen des Rabula-Evangeliars eng zusammen. In der Magieranbetung sind die Gestalten zu derselben symmetrisch pyramidalen Gruppe vereinigt wie auf der Marientafel des Diptychons von Murano (S. 189) und erscheint der hieratische Charakter der Hauptfiguren noch dadurch gesteigert, daß das Kind von einer Aureole umgeben ist, die Maria hält. Ein gemeinsames Vorbild der monumentalen Malerei muß beiden Denkmälern zugrunde liegen. Auf den Stil der Mosaiken weist auch die eigenartige Hintergrundsarchitektur mit ihren umgeklappten Giebelfronten und der Muschelnische über Marias Thron zurück. In den Verkündigungsbildern kehrt je die Hälfte eines solchen Baues mit der gleichen Perlen- und Edelsteinzier der Bogen und Säulen wieder. Ungeachtet ihrer zeremoniellen Auffassung übertreffen diese Schlußbilder aber noch die Miniaturen der ersten Handschrift im ausgeprägt orientalischen Rassencharakter der Köpfe. Nicht nur die Magier sind echte Semiten, sondern auch im Christus- und Marienideal, ja selbst im Engeltypus, ist die Erinnerung an die Antike fast verwischt. Gleichwohl sind beide Evangelien schwerlich jünger als der Rabulakodex, zum mindesten aber reicht ihre ikonographische Tradition bis ins 5. Jahrhundert zurück. Denn selbst im Taufbild begegnen wir noch dem jugendlichen Christus, und die Kanonesarchitekturen sind noch nicht in den rein ornamentalen Schmuckstil umgebildet.

Die Redaktion der ersten Miniaturenfolge des Etschmiadsin-Evangeliars scheint besonders in den angrenzenden Gebieten Armeniens früh Verbreitung gewonnen zu haben, denn sie wiederholt sich mit wenigen Abweichungen in einer Handschrift des Armenischen Patriarchats in Jerusalem, die im 8. oder 9. Jahrhundert in einem Kloster der Landschaft Taron entstanden ist. In den dekorativen Kompositionen zeigt diese nur beträchtliche Verderbnis, in den Darstellungen der Evangelisten, Marias und des Abrahamsopfers hingegen die ganze Unbeholfenheit des armenischen Kopisten. So tiefe Unterschiede bestanden in Syrien zwischen den einzelnen Lokalschulen. Eine vollständige Anschauung von der syrisch-palästinensischen Evangelienillustration ergibt sich aus allen diesen Überresten um so weniger, als die erhaltenen Handschriften mit Ausnahme der Pariser dem mesopotamischen Kunstkreise entstammen. Das Rabula-Evangeliar aber bezeugt gleichwohl, daß es eine Folge von Vollbildern zu den Hauptvorgängen der Heilsgeschichte gegeben haben muß, von denen es selbst nur eine kleine Auslese aufgenommen hat, und der monumentale Stil dieser Szenen steht in unverkennbarem Zusammenhange mit der kirchlichen Kunst von Palästina. Die Tradition einer palästinensischen Redaktion des neutestamentlichen Buchschmuckes lebt in reicherm Bestande fort in der mittelalterlichen byzantinischen Miniaturenmalerei (s. Teil II) und anscheinend auch in



einzelnen späten syrischen Handschriften, unter denen ein Kodex im Markuskloster in Jerusalem (N. 5) mit den Darstellungen des Abendmahls, der Kreuzigung, der Frauen am Grabe, Himmelfahrt und des Pfingstwunders — einige Szenen sind abhanden gekommen — oben an steht.

In Nordsyrien oder in einer Nachbarprovinz Kleinasiens suchen manche Forscher bis heute auch den Ausgangspunkt mehrerer zusammengehöriger, aber zweifellos schon in altchristlicher Zeit weit verbreiteten Bilderhandschriften. Die Entstehung in einem hellenistischen Kunstzentrum kommt vor allem für die Wiener Genesis in Frage, über deren Herkunft nur feststeht, daß sie sich vor ihrer Einverleibung in die Wiener Hofbibliothek im 17. Jahrhundert in Oberitalien befunden hat. Sie ist, wie ihre nächsten Verwandten, ein Purpurkodex, d. h. in silbernen und goldenen Unzialen auf purpurgefärbtem Pergament geschrieben. Der Text ist erst zuletzt hinzugefügt und überläßt fast die Hälfte jedes Blattes der Malerei. Die Miniaturen aber zeigen bei unverkennbarer Einheitlichkeit des Stils eine nichts weniger als gleichmäßige Durchführung.

Wir erblicken auf den ersten Seiten den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese in einer mehrere Momente (Genesis III, 8 und 24) zusammenfassenden, von einem roten Farbenstreifen umrahmten Darstellung. Den Hintergrund bilden hier die Bäume. In der Sintflut, die mit ihren kühn verkürzten Figuren an die Schlangengeburt im Nikander (S. 289) erinnert, und bei der Erscheinung des Regenbogens wird sogar der gesamte Grund zum Bilde ausgestaltet. Schon vorher aber, in der Szene, wo Noah mit den Seinen die Arche verläßt, und dann in der Geschichte Abrahams und Lots ändert sich die Darstellungsweise, indem der Verlauf der Handlung, so z. B. Eliasers Auszug und seine Ankunft in Mesopotamien, — in zwei Bildstreifen geschildert wird —, gelegentlich auf einer Seite mit einer sie verbindenden Felstreppe. Die Zweiteilung setzt sich auch im Leben Jakobs fort, doch behält in den idyllischen Szenen der untere Streifen den malerischen Hintergrund eines sanft ansteigenden Abhanges, auf dem die Herde weidet, während in den Josephsszenen oben und unten meist nur noch ein schmaler Bodenstreifen die Figuren und das spärliche Beiwerk trägt, um schließlich wieder vollkommen malerisch, wenngleich flüchtig durchgeführten Bildern (Abb. 281) zu weichen. Diese Verschiedenheit der Behandlung erklärt sich zum Teil daraus, daß die einzelnen Blätter an mehrere Maler verteilt worden waren. Doch haben diese in derselben Schreibstube und anscheinend nach der gleichen Vorlage gearbeitet. Denn die Wiener Genesis vertritt, wie mittelalterliche byzantinische Kopien ihrer Typen beweisen, eine einheitliche Redaktion. Und vieles spricht dafür, daß jenes Original, dessen Illustrationen für den Purpurkodex aufgeteilt wurden, eine Bilderrolle war. In kontinuierendem, vollkommen illusionistischem Stil war darin mit optischer Verkleinerung vieler in den Hinter-



Abb. 281. Pharaos Traum und Josephs Traumdeutung  
(nach A. v. Hartel und F. Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien 1901).

grund, d. h. nach oben, zurückgeschobener Gruppen, bald ein früherer Augenblick dargestellt, bald der nachfolgende. Es lebte darin noch die ganze Frische antiker Schilderung, enthält doch selbst das verschlechterte Abbild eine Fülle künstlerisch bewegter Figuren in mannigfaltigen Wendungen, plastisch verstandene Profilgestalten und Profilköpfe, verkürzte Arme und verschränkte Stellungen (Taf. XVIII, 1). Die Szenerie entsprach dem in sich zusammenhängenden Schauplatz der Josuarolle (S. 281). Aus der Art, wie sich die Kopisten zu dieser

Vorlage verhielten, ergaben sich die schon bemerkten Unterschiede der Komposition. Wenn der eine die Szenen bildmäßig, aber meist rahmenlos ausführte, sei es daß er sich auf eine Vordergrundgruppe beschränkte, sei es daß er daneben eine Tiefenbewegung, wie beim Gastmahl Pharaos oder bei der Rückkehr von Josephs Brüdern nach Ägypten, wiedergab, so fügte ein Genosse den Rahmen in anderen Fällen hinzu, entlehnte aber dem Vorbilde nur die Figuren und einen Teil der Szenerie, wie in den Paradiesesbildern. Dagegen gaben wieder andere den landschaftlichen Hintergrund für den oberen (bzw. hinteren) Plan auf, oder gar für beide, übernahmen aber die rahmenlose streifenförmige Szenenfolge. Bald folgt die Handlung hier dem ansteigenden Felsterrain in die Tiefe, bald spinnt sie sich in rückläufiger Richtung fort. Neben den Felsstufen verdient das eigenartige Brückenmotiv, das die Szenen des Übergangs Jakobs über das Wasser bei Pniel und seinen Kampf mit dem Engel verknüpft (Taf. XVIII, 1), Beachtung als Musterbeispiel malerischer Zwangsperspektive. Es wiederholt sich zugleich mit der Kämpfergruppe auf dem folgenden Bilde und beweist dadurch am schlagendsten die freie Benutzung ein und derselben Vorlage durch zwei Künstler. Selbst die Umkehrung des perspektivischen Maßstabes tritt gelegentlich zur Erzielung räumlicher Bildeinheit ein. So sieht Pharaos im Traume die vierzehn Kühe vor sich, d. h. unten, und so stehen daneben bei der Traumdeutung Josephs die kleineren fünf Gestalten der Traumdeuter in Rückenansicht zuunterst, also vorn (Abb. 281). Nicht einmal bei völliger Auflösung des Zusammenhanges der beiden Bildstreifen, wie bei der Verklagung Josephs durch Potiphars Frau, verliert sich die perspektivische Raumvertiefung immer restlos.

So wird klar, daß die Frage nach dem Entstehungsort der Wiener Genesis mit der Frage nach der Herkunft ihrer Vorlage nicht zusammenfällt. Soweit sich nach einer offenbar freien Kopie über die letztere urteilen läßt, kommt für diese Genesisredaktion vor allem Antiochia oder ein anderes unter unmittelbarem syrischen Einfluß stehendes hellenistisches Kunstzentrum als Ursprungsort in Frage. Sie hat z. B. in den wiederholt vorkommenden Buckelochsen der Wiener Genesis einen auf Vorderasien beschränkten Typus der auch sonst vortrefflich verstandenen orientalischen Tierwelt aufgenommen. In dieselbe Richtung weisen Einzelheiten der Architekturen, wie die von außen an den Häusern emporführenden Treppen und die doppelten Dächer der Türme, während die schematisch behandelte Vegetation eine nähere Umgrenzung nicht zuläßt. Deutlicher sprechen wieder die Gebärden mit ihrer Unmittelbarkeit, welche der syrisch-hellenistischen Kunst eigen ist (S. 130). Wie Cham auf den trunkenen Noah hinweist, wie Elieser von Abraham Abschied nimmt, die Verlegenheitsgebärde Jakobs, der vor den Engeln steht, die Eile, mit der Lot, seine Familie vor sich herdrängend, das brennende Sodom verläßt, die gekreuzte Händehaltung Jakobs, der Josephs Söhne segnet, ein Motiv, das auch im Ashburnham-Pentateuch (s. unten) vorkommt: alles das ist der Antike so fremd, als semitisch empfunden. Allerdings haben an mancher in derb realistischem Sinne geschaffenen Figur wohl auch die ausführenden Künstler ihren Anteil, und dies erklärt die weniger antikisierende Gesamthaltung einzelner Bilder. Die „Illusionisten“ bewahren die antiken Motive der Vorlage anscheinend reiner, — gerade in ihren Arbeiten stehen aber neben vortrefflichen Leistungen nachlässige Sudeleien, besonders in den letzten Josephsszenen. Die eigentlichen „Miniaturisten“ schaffen freier und deshalb meist sorgfältiger.

Stünde die Wiener Genesis für sich, so ließe sich schwerlich über ihren Entstehungsort ein bestimmtes Urteil aussprechen. Auf diese Frage geben erst ihre Schwesterhandschriften Antwort. Obgleich es sich dabei um zwei Evangelien, also um den neutestamentlichen Bilderkreis handelt, schließen sie sich alle untereinander so eng zusammen, wie es sonst kaum vorkommt. Und doch befindet sich von diesen Purpurkodices der zweite wahrscheinlich seit dem Altertum in Süditalien, dürfte er doch aus dem der Stadt Rossano benachbarten untergegangenen Basilianerkloster herrühren. Der letzte tauchte erst vor fünfzehn Jahren in Sinope am Pontus auf. Die natürlichste Erklärung für eine solche Verbreitung liegt in der Annahme, daß wir es mit Erzeugnissen der höfischen Schreibstube von Byzanz und mit kaiserlichen Geschenken



an Kirchen und Klöster des weiten Reiches zu tun haben. So mag auch die Wiener Genesis über Ravenna nach Oberitalien gelangt sein. Hatte Konstantin der Große noch aus dem Orient Handschriften bezogen, so hatte er doch auch für Verpflanzung der Kunstübung nach Konstantinopel Sorge getragen (S. 289). Und sobald wir den beiden Evangelienhandschriften näher treten, mehren sich die Hinweise auf Byzanz.

Auf die malerische Bildgestaltung der illusionistischen Genesisminiaturen haben sie —, mit einer Ausnahme im Rossanensis, — bereits ganz verzichtet. Auch sind die Bilder im letzteren gänzlich aus dem Texte ausgeschieden und zu einer die Lesestücke (Perikopen) der Passionswoche illustrierenden Folge vor demselben vereinigt. Einzelne Verse aus den entsprechenden Kapiteln dienen zu ihrer Erläuterung. Begleitet aber werden sie von je vier Einzelgestalten der Propheten, die uns auf entfaltetem Schriftblatt einen die Voraussage oder Sentenz der Szenen ausdrückenden Spruch weisen (Tafel XVIII, 2 u. 3). Deutlich unterschieden wird nur der Typus des königlichen Propheten: David (einmal im Rossanensis) oder Salomo und in etwas abweichender Tracht Daniel (im Sinopenensis). Daher kommt Jesaias dort als Greis und als Jüngling vor, hier Moses sowohl bärtig wie jugendlich, ein Beweis, daß Sprüche und Namen erst nachträglich zugefügt wurden und daß solche Begleitfiguren zu den typischen Elementen dieser Evangelienillustration gehörten. Neu ist übrigens daran (S. 295) nur der monumentale Figurentypus.

Die ikonographische Grundlage des neutestamentlichen Bilderzyklus, wie er uns im Rossanensis, allerdings weder vollständig noch lückenlos, vorliegt, zu dem das Fragment von Sinope mit fünf weiteren Szenen ergänzend hinzutritt, bildet eine syrisch-palästinensische Redaktion. In den Wunderszenen herrscht statt der symbolischen eine historisch realistische Auffassung, die offenbar an bestimmte Lokalitäten anknüpft.

Zum erstenmal begegnet uns hier in der Erweckung des Lazarus die Höhle. Der Blinde wäscht sich nach der Heilung vor einer staunenden Zuschauergruppe die Augen an einem kunstvoll gefaßten Marmorbecken. Hier und in den Bildern des Verhörs Christi vor Pilatus, der Rückgabe der Silberlinge, des erhängten Judas u. a. m. berührt sich die Darstellung auffallend mit den Ciboriumssäulen von S. Marco (S. 127/8). Die palästinensische Illustration apokrypher Evangelien war die gemeinsame Quelle. Weitere Beziehungen zum syrischen Denkmälerkreise verraten die Abendmahlsbilder des Rossanensis. Die Austeilung der heiligen Gaben an die Apostel durch Christus als Priester hat in ihm vollends eine rituelle Ausgestaltung gefunden (Taf. XVIII, 2). In den Gebärden des Herantretens mit bedeckten Händen, des Erhebens der Arme im Gebet und des Handkusses spiegelt die Komposition getreu die liturgische Handlung der Zeit wider. Die vorhergehende historische Abendmahlsszene schildert bereits die (auch für ein Mosaik der Sergiuskirche zu Gaza bezeugte) Ankündigung des Verrats. Das Wort des Herrn (Matth. XXVI, 23) wird durch die Bewegung des Judas, der nach der Schlüssel greift, illustriert. Johannes ist in dem Greise neben dem Heiland zu erkennen. Damit betreten wir den Boden byzantinischer Ikonographie. Diese und mehrere andere Kompositionen: der Einzug Christi in Jerusalem mit den drei aus dem Tor hervorkommenden und einen Baum erkletternden Kindern, sowie die Szenen der zweimaligen wunderbaren Speisung des Volkes und der Heilung der beiden Blinden im Evangelium von Sinope, geben die Ereignisse in der Hauptsache so wieder, wie es für die byzantinischen Miniaturen und Mosaiken fortan typisch bleibt. Wenn sich daneben abweichende Wendungen finden, wenn z. B. in der Geschichte vom barmherzigen Samariter dieser die Gestalt des Herrn selbst annimmt, dem ein Engel zur Seite tritt, so beweist das nur den größeren Reichtum des altbyzantinischen Bilderschatzes gegenüber der im Mittelalter bewahrten Auslese.

Die ikonographische Charakterzeichnung freilich ist im Rossanensis noch wenig entwickelt. Die Individualisierung ist bei den Aposteln wie bei den Propheten nicht über die in der syrischen Kunst gegebenen Ansätze hinaus gediehen. So steht der ziemlich langbärtige Greisenkopf des Petrus noch dem Typus der Lipsanothek von Brescia (Abb. 182) näher als dem späteren Petrusideal. Johannes findet in der ersten Gestalt der Maximianskathedra sein Gegenbild (Abb. 191). Beide erblicken wir wohl auch im Speisungswunder des Sinopenensis. Außer ihnen ist im Kodex von Rossano ein dritter Greis (Taf. XVIII, 2), — zweifellos Andreas, — immer mit denselben Zügen ausgestattet. Er hat schon das aufstrebende lockige Haar des späteren byzantinischen Typus, von dem ihn jedoch der kürzere Bart unterscheidet. Daß ihm besondere Beachtung geschenkt wird, bestätigt die Entstehung des Rossanensis in Konstantinopel, wo Andreas als Apostel von Byzanz und des Pontus eine bevorzugte Stellung einnahm. Nicht einmal den Evangelisten ist eine so bestimmte Individualisierung zuteil geworden. Den leider verlorenen Kanonestafeln ging eine

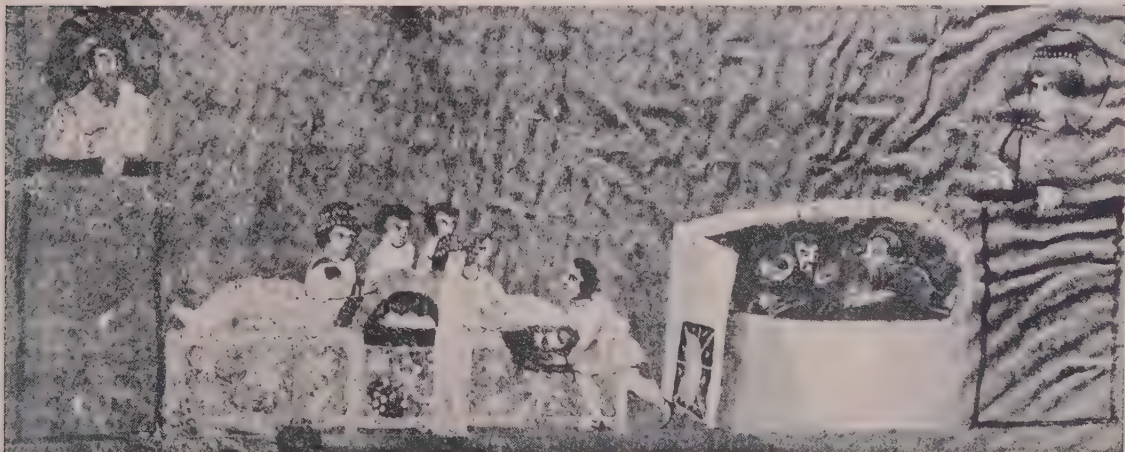




1.



2.



3.

1. Jakobs Heimfahrt und Ringkampf mit dem Engel (nach Hartel und Wickhoff, Die Wiener Genesis)
2. Liturgisches Abendmahlsbild: Spendung des Kelches (nach Haseloff, Codex Purpureus Rossanensis)
3. Gastmahl des Herodes und Tod Johannes des Täufer (nach Omont, Facsimilés des miniat. d. mscr. gr. de la Bibl. nat.)





Zierseite voran, welche in den vier Verknötungen eines gemusterten Kreises ihre Brustbilder vereinigt. Aber nur ein einziger — wohl wieder Johannes — ist durch weißes Haupthaar und Bart von den übrigen, im männlichen Alter dargestellten unterschieden. Das von dem zweiten Evangelium erhaltene Vollbild des Markus schließt sich derselben Auffassung und dem hellenistisch-syrischen Bildtypus (S. 296) an. Als christliches Autorenbild gewinnt es besondere Bedeutung durch die ihm hinzugefügte allegorische Frauengestalt der göttlichen Weisheit, welche die Inspiration versinnlicht, wie ihre Vorgängerinnen, die antiken Personifikationen (S. 289 ff.), die dichterische oder wissenschaftliche Geistestätigkeit. Die Sophia begegnet uns wiederholt in mittelalterlichen byzantinischen und slawischen Handschriften als Begleitfigur der Evangelistenbilder.

Aus den Verschiedenheiten der drei Purpurkodices erschließt sich uns die malerische Stilbildung der altbyzantinischen Kunst noch über die Miniaturmalerei hinaus. Wir beobachten, wie die Andeutung des Schauplatzes immer mehr auf das Maß des Unentbehrlichen beschränkt wird. Die schemenhaften Stadtansichten und Naturgebilde wie die Höhle des Lazarus (s. oben) oder das Gebüsch bei der wunderbaren Speisung und der verdorrte Feigenbaum (im Sinopensis) werden nicht anders als die Figurenkomposition auf die bloße Standlinie aufgesetzt. Etwas reicher ist im Rossanensis die Hintergrundsarchitektur ausnahmsweise noch bei der Vertreibung der Händler aus dem Tempel und die landschaftliche Szenerie des Paradiesesgartens gehalten, den Christus mit den klugen Jungfrauen betreten hat, während die törichten vor der geschlossenen Tür stehen. Zu einem einheitlichen Landschaftsbilde aber erhebt sich der Meister nur einmal beim Gebet in Gethsemane. Der Stimmungsgehalt der Szene mag ihn bewogen haben, einer illusionistisch ausgeführten Vorlage den nächtlichen Himmel zu entnehmen und mit ihm die grell beschienenen Felsklippen, die eine den Genesisminiaturen völlig gleichartige Schematisierung antiker Landschaftsformen darstellen. Aber indem die byzantinische Schule die konkrete Raumgestaltung aufgibt, lernt sie, mit anderen Mitteln das abstrakte Raumgefühl des Beschauers anzuregen. In der gewöhnlichen Streifenkomposition wird die Überschneidung aufs äußerste ausgenutzt, um das Hintereinander zu veranschaulichen. So entstehen zusammengeballte Gruppen, in denen sich die Deckungen bis zu drei- und vierfacher Gliedertiefe häufen. Von den hintersten Gestalten sehen wir oft nur noch den Scheitel. Eine klärende Gegenwirkung übt schon hier gelegentlich die senkrechte Staffellung. Wo es aber gilt, einen dramatischen Vorgang mit starker Rollenbesetzung zu gestalten, da bietet sie sich vollends dem Künstler als die angemessene Darstellungsform dar, um zwei Bildstreifen zur Raumeinheit zusammenzufassen. Die Vorführung Christi und des Barrabas vor Pilatus (Abb. 282) ist ein Musterbeispiel eines in vortrefflicher Abwägung der Komposition nach den neuen Grundsätzen aufgebauten Bildes. Während oben Priester und Volk von beiden Seiten mit dem Rufe „Kreuzige ihn“ die Hände fordernd gegen den Statthalter ausstrecken, der mit fragender Gebärde hinabweist, — der Schreiber protokolliert eben die Freigebung des Barrabas, — harren dort Christus und der Raubmörder gefesselt und von zwei Likatoren und zwei Schergen geleitet des Urteilspruchs. Außer dem Heiland und dem einen Likator wenden sie alle das Antlitz vom Beschauer ab, und drei von ihnen stehen sogar in Rückenansicht da. Daß sie vor Pilatus stehend gedacht sind, daran läßt der aufwärts, also in die Tiefe gerichtete Blick des Mannes, der Barrabas vorgeführt hat, keinen Zweifel. Was auf den Konsulardiptychen des 5. Jahrhunderts als Kompositionsprinzip herrscht (S. 193), was in der Wiener Genesis noch auf deutlich veranschaulichtem Schauplatz mit Umkehrung des optischen Maßstabes versucht wird (Abb. 281), sehen wir hier in voller Abstraktion durchgeführt. Die Fläche ist durch das Übereinanderstellen der Figuren, ihre Wendungen und Blickrichtungen zur idealen Räum-





Abb. 282. Christus und Barrabas vor Pilatus  
(nach Muñoz, *Il cod. Purpureo di Rossano* etc. 1908).

lichkeit umgedeutet. Ähnliches boten ja auch die Autorenbilder des Wiener Dioskurides, wo der Goldgrund mit der hohen Staffellung der sitzenden Gestalten in demselben Sinne zusammenwirkte, ein deutlicher Hinweis, woher diese Auffassung kommt. Es ist die Mosaikmalerei, in der das Prinzip seine folgerichtige Durchbildung erfahren hat. Steht sie doch ihrem Wesen nach dem Reliefstil viel näher. So ist die Vorführungsszene des Rossanensis wohl unmittelbar abhängig von einem monumentalen Vorbild, wenngleich hier der Purpurgrund das Gold vertritt, wie schon die Bogenlinie, die das Bild oben abschließt, und der symmetrische Bau der Komposition vermuten läßt. In so enger Fühlung mit dem Monumentalstil wie in Byzanz hat sich aber die Buchmalerei kaum in einem zweiten Kunstzentrum entwickelt. Sein Einfluß erklärt die fortschreitende Wandlung in der

Auffassung der Miniatur von den illusionistischen Bildern der Wiener Genesis bis zur reinen Figurenkomposition des Rossanensis. Griechisches Stilgefühl meistert in diesem den syrischen Naturalismus der Vorlage, die Naturanschauung aber bleibt eine realistische, wie sie in der Richtung des altbyzantinischen Kunstwillens liegt (S. 179 ff. u. 193). Der ikonographische Grundtypus jeder Szene ist aus lebendiger Anschauung nachgeschaffen. In Bildern, wie der Erweckung des Lazarus, wo zugleich Bitte, Wundervollzug und das Staunen über die Wirkung des Machtworts Christi in den verschiedenen Teilnehmern zum Ausdruck kommen, und dem liturgischen Abendmahl (Taf. XVIII, 2), wo in der Reihe der Apostel der zeitliche Ablauf der Handlung in seine einzelnen Momente zerlegt erscheint und die Gestalt Christi dem zwiefachen Vorgange zuliebe verdoppelt wird, herrscht eine unübertreffliche Ökonomie der Schilderung. Das Abendmahlsbild weist zugleich mit seiner auf weite Blickbewegung berechneten Figurenverteilung auf einen monumentalen Typus zurück, wie er dann auch in späteren Mosaiken wiederkehrt.

Solchen Vorzügen der Komposition gegenüber aber verraten beide Evangelien, an der Wiener Genesis gemessen, einen großen Verlust des zeichnerischen Vermögens und an Mannigfaltigkeit der Figurenbewegung. Verkürzungen bieten sie viel spärlicher. Umgekehrt hat die repräsentative Auffassung zugenommen. Wenn in den Genesisminiaturen manchmal (Abb. 281) die freiere Gruppierung noch deutlich den Zusammenhang mit der Tradition der antiken Dramenillustration (S. 282 ff.) verrät —, ein Erbstück der letzteren ist die offene Tür, die als Paradiesespforte in der byzantinischen Miniaturmalerei sogar über den Rossanensis hinaus fortlebt —, so gehen im letzteren und im Sinopensis die lebhafteren Wendungen und

Profilstellungen mehr und mehr verloren. Die Dreiviertel- und Frontalansicht überwiegt weitaus und die Beziehung der Gestalten aufeinander mittels der Blickrichtungen streift manchmal ans Schielen (Abb. 282). In dieser Wandlung spüren wir den wachsenden Einfluß der ikonenhaften Typen des Monumentalstils, dem andererseits die Miniatur die bühnenmäßige Aktion übermitteln hat. Der Ausgleich zwischen beiden Elementen hat für die Bildgestaltung der byzantinischen Kunst grundlegende Bedeutung. Sie verdankt ihm auch die kontinuierende Darstellungsform mit ihrer Figurenwiederholung, von der die Blindenheilung und die Geschichte des barmherzigen Samariters im Rossanensis charakteristische Proben bieten.

Der Stilverschiedenheit der Vorlagen ist es zuzuschreiben, wenn in der Wiener Genesis der antike Geschmack reiner durchblickt. Was alle drei Bilderhandschriften gemein haben, ist hingegen das eigentlich byzantinische Element, und am augenfälligsten tritt es in ihren Fehlern und Schwächen hervor.

Die vorherrschenden Figurentypen sind die gleichen, namentlich die jugendlichen männlichen mit schlichtem Haar, an denen als Besonderheit eine übertriebene Wölbung des Schädels und Hinterkopfes auffällt. Die Frauengestalten könnte man unbeschadet des stilistischen Eindrucks vertauschen. Die Greise mit dem langen strähnigen Haar und Bart entsprechen schon dem Ideal der Patriarchen und Propheten der jüngeren byzantinischen Kunst. Seltener Typen, wie die Jünglinge mit lockigem Haar — so z. B. die Engel, — finden sich hier und dort daneben vor (Taf. XVIII, 1). Ist auch die Genesis reicher an Bewegungsmotiven, so kommen doch auch in ihr typische Stellungen wie das Übertreten oder die starke Beugung des Oberkörpers schon reichlich zur Anwendung. In den flüchtiger ausgeführten Bildern macht sich eine echt byzantinische Eigentümlichkeit der Gestaltenbildung, der verkümmerte Bau des Unterkörpers und der Füße, bemerkbar. In den beiden Evangelien gewinnt die Vorliebe für das Derbe und Häßliche die Oberhand. Sie bemächtigt sich im Sinopensis sogar des Christustypus, dessen langer Bart und dunkles Haar dem syrischen Ideal entlehnt sind. Der Meister desselben scheut auch vor dem krassesten Ausdruck nicht zurück. Und doch verschönt in der Miniatur, die das Entsetzen der Jünger des Täufers über seinen Tod mit fast trivialem Wirklichkeitssinn schildert (Taf. XVIII, 3) noch ein Hauch antiker Anmut die Gestalt der Salome. Die Gegensätze liegen hier noch unvermittelter als in der Genesis nebeneinander, während der Rossanensis in der Menschen-darstellung einheitlicher und reifer erscheint. Eine gleichartige Auffassung bestimmt auch die Gewandbehandlung der drei Handschriften. Frei von jedem dekorativen Zuge gibt sie wenige große Motive in schlichter Natürlichkeit, und in den beiden Evangelien nimmt die Vorliebe für die Steilfalten sichtlich zu. Diese Übereinstimmung erstreckt sich auch auf die Tracht selbst, in der Chlamys und Pänula mit dem Idealgewand abwechseln. Zwischen die weißen Gewänder der Apostel mischt sich dadurch Rot, Blau und Purpur ein. Christus erscheint im Rossanensis durch purpurnen Chiton und goldenen Mantel, im Sinopensis sogar durch einheitliche goldene Gewandung ausgezeichnet. Die Falten sind mit leichtem Pinsel in schwarzen Strichen eingezeichnet, ein Verfahren, das gelegentlich auch bei anderen Farben zur Verdeutlichung der Form nachhelfen muß. Im allgemeinen aber ist die Technik der Schule noch eine rein malerische. Inkarnat, Gewandung und Vegetation erfahren eine weiche Abtönung, und die Einzelheiten werden flott und breit hingesezt. Die Wiener Genesis besitzt sogar in ihren geschlossenen Hintergründen noch eine Fülle von zarteren und neutralen Farbenwerten zur Wiedergabe von Boden, Luft und Ferne, bläulichen Schatten und rötlichem Lichtschimmer.

Der Gesamteindruck, der sich aus diesen technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten der Purpurkodices ergibt, ist der einer sich umbildenden Kunst. Als ihre späteste mögliche Entstehungszeit kann daher etwa die Wende des 5. Jahrhunderts angesehen werden, während der sich auch die Stilbildung der altbyzantinischen Plastik vollendet. Alle wesentlichen Prinzipien des byzantinischen Stils sind damals bereits festgestellt. Die einseitige Bevorzugung der Figurenkomposition und die Schematisierung des szenischen Beiwerks wird zur Regel, wenn auch das künstlerische Schaffen mit dem Stift und Pinsel naturgemäß eine freiere Komposition und eine reichere malerische Ausführung bewahrt und die abstrakte Rauman-schauung und repräsentative Bildgestaltung sich nur in der monumentalen Kunst in voller Strenge durchsetzt.





Abb. 283. Heimkehr der Söhne Jakobs und Josephs Regiment in Ägypten  
(nach O. v. Gebhardt, *The miniat. of the Ashburnham-Pentateuch* 1883).

Im Abendlande hat der lateinische Bibeltext in altchristlicher Zeit einen reichen Bildschmuck wohl nur in seltenen Fällen erhalten. Es wären sonst viel zahlreichere Überreste vorhanden. Was wir an bedeutenden Illustrationsproben lateinischer Kodices besitzen, bestätigt die oben ausgesprochene Vermutung (S. 280), daß die Maler, mögen sie Griechen oder Römer gewesen sein, ihre Arbeiten nach griechischen oder orientalischen Vorlagen ausführten und daß die selbständige Erfindung dabei keine sehr wesentliche Rolle spielte. Wie für die Quedlinburger Itala (S. 282), trifft das auch für einen das Alte

und Neue Testament umfassenden Band zu, der aus dem Kloster vom Monte Amiata angeblich als Geschenk eines Schülers des heiligen Benedikt an den Papst, — die metrische Widmung scheint es zu bestätigen, — in den Vatikan gelangt sein soll, mit dem Unterschiede, daß die wenigen Miniaturen desselben auf syrische Vorbilder zurückgehen. Außer dem Plan der Stiftshütte und mehreren christlichen Emblemen weist der Kodex zwei Vollbilder auf, Esra, der die heiligen Bücher erneuert, und Christus im kurzbärtigen Typus des Rabula-Evangeliars (S. 296) zwischen zwei Engeltrabanten darstellend, den eine aus mehreren gestirnten Zonen bestehende Glorie umgibt, dazu in die Ecken verteilt die vier Evangelisten und zwischen ihnen die Symbole. Eine ungleich freiere Richtung vertritt eine Handschrift, in der semitische Bildgestaltung sich mit der ungeschulten, aber überaus lebendigen Auffassung frühmittelalterlicher germanischer Kunstübung paart. Trotzdem ist es nicht ausgeschlossen, daß der Urtypus des Ashburnham-Pentateuch (Paris) einem hellenistischen Kunstzentrum — wenngleich einem ganz anderen Volkskreise innerhalb desselben, — seine Entstehung verdankt. Als sicher darf freilich nur die wichtigste Tatsache gelten, daß hier eine un griechische, sei es eine jüdische oder eine syrische, Vorlage benutzt wurde, obgleich der Text ein lateinischer ist, — wenn nicht etwa ein syrischer Maler in einem gallischen oder oberitalischen Kloster die Bilder ausgeführt hat.

Kurze Vorschriften für die Verteilung finden sich in ihnen vor. Der Ashburnham-Pentateuch enthält 19 ganzseitige Miniaturen, durchweg aus 2 bis 10 Szenen bestehend. Der semitische Stilcharakter tritt einerseits in einem schrankenlosen Naturalismus hervor, andererseits in einem ebenso augenfälligen Mangel an formaler Gestaltung und künstlerischer Einheit in der Wiedergabe der Vorgänge sowie des Schauplatzes. Der Zusammenhang der Landschaft bleibt unorganisch, obwohl es an natürlichen Formen nicht fehlt. Die orientalisch anmutenden Architekturen setzen sich bei aller Mannigfaltigkeit aus Gebäuden, die von verschiedenen Standpunkten und zum Teil in umgekehrter Perspektive gesehen sind, zusammen und sind so wenig wie die Figuren mit der Standfläche in klare räumliche Verbindung gebracht, so daß die letzteren

oft wie über die Szenerie verstreut erscheinen. Zur leichteren Unterscheidung der Szenen tragen die den Raum zwischen den Stützen der Häuser ausfüllenden farbigen Hintergründe bei. Der natürlichen Anschauung widerspricht auch das Bestreben, gleichzeitig Außen- und Innenansicht der Häuser und Paläste, der Zelte und der Stiftshütte zu zeigen. In ganz primitive Darstellungsformen aber fällt diese Kunst zurück, wenn sie nicht nur in den Schöpfungsszenen das Wasser kartographisch wie einen von oben gesehenen Teich wiedergibt, sondern sogar in den Bildern der Sintflut und des Durchzugs der Juden durch das Schilfmeer. Auch die Staffeln der Gruppen in die Höhe überschreitet noch öfters (Abb. 283) das für das antike Stilgefühl zulässige Maß und findet nur in der altorientalischen Kunst Parallelen. Gleichartige Schwächen offenbart die Figurenbildung. Die verschränkten Stellungen verraten die mangelhafte Beherrschung der Verkürzung. Der Künstler bevorzugt die Vorderansicht und gibt sämtliche Köpfe in dieser oder in leichter Dreiviertelwendung. Bewegte und besonders sitzende Figuren drehen doch den Oberkörper möglichst nach vorn herum. Noch härter ist die Zusammenfügung der herabfliegenden Engelgestalten aus verschiedenen Projektionen der beiden Körperhälften. Der bühnenmäßigen Aufstellung der Figuren kommt eine eingewurzelte Neigung zu repräsentativer Darstellungsweise entgegen, die selbst in der höchsten dramatischen Zuspitzung eingeklinkt wird. Denn an Bewegung und leidenschaftlichem Ausdruck fehlt es den Bildern keineswegs. Die Gebärdensprache ist vielmehr eine überaus lebhaft und impulsive. Der Gestikulation zuliebe werden die Hände vergrößert, wie mitunter auf den syrischen Pyxiden oder auch in der frühmittelalterlichen nordischen Kunst. Innerhalb des halbfrontalen Schemas erreichen die Stellungen eine erstaunliche Naturwahrheit. Eigenartige Bewegungsmotive, wie der schwere schleppende oder der eilige vorfallende Schritt, das Knien mit vorgebeugtem Oberkörper und ganz individuelle Züge verleihen der Schilderung eine fesselnde Unmittelbarkeit. Der Rassencharakter spricht sich besonders in den Typen der Weiber deutlich aus. Ihr Kopfputz und Schmuck und die hohen Hüte der Männer, die mit palmyrenischen Grabsteinen (S. 134) übereinstimmen, ergeben einen sicheren Anhalt für die orientalische Grundlage dieser Miniaturenfolge.

Wenn diese ganze Illustration auch noch entfernt mit hellenistischen Typen zusammenhängt, so durchdringt sie doch die überlieferten Bildelemente mit freier Anschauung. Ihre Entstehung muß in einen vorgerückten Zeitpunkt fallen, wie die Wiedergabe Gottvaters im langlockigen bärtigen Christustypus schließen läßt. Da aber der lateinische Text den Schriftcharakter des 7. Jahrhunderts trägt, muß sie doch spätestens im 6. ihre abschließende Redaktion gefunden haben. Von der lebensvollen Schilderung ist ein guter Teil wohl der letzten Hand zum Verdienst anzurechnen. Und es mag wohl ein Germane gewesen sein, der die Anschaulichkeit der Vorgänge so zu steigern und sich gerade in den primitiven Darstellungsformen freier zu geben wußte. Spricht doch aus vielen Bildern eine kaum zu umschreibende, aber unmittelbar packende Kraftäußerung, die schwerlich aus orientalischer Leidenschaftlichkeit allein entspringt. Der Ashburnham-Pentateuch ist wohl am ehesten als ein Vorläufer wesensverwandter Schöpfungen der karolingischen Buchmalerei aus derselben Verbindung semitischer und nordischer Kunstauffassung zu begreifen, wie z. B. das Evangeliar von St. Medard (Soissons) und vollends der Utrechtsalter, wenngleich er gewiß den Stil der Vorlage viel getreuer widerspiegelt. Nicht mehr so eng, aber doch noch unverkennbar ist der Anschluß an den orientalischen Stammtypus bei einer wohl um ein Jahrhundert jüngeren neutestamentlichen Handschrift. Der reichere Bilderbestand eines Evangeliiars in Cambridge (Christ-Church-College) gibt altchristliche Kompositionen in freierer Nachbildung wieder, die schon leise Regungen selbständiger Naturanschauung verspüren läßt. Er umfaßt auf zwei Blättern in einer gewiß nicht erst vom angelsächsischen Maler geschaffenen Zusammenstellung eine Anzahl der Wunder des Herrn und eine Passionsfolge. Sämtliche Szenen sind in kleinstem Maßstabe ausgeführt und die ersteren in die Zwischenräume der Doppelsäulen einer Rundbogenarkade eingeschlossen, unter der der Evangelist Lukas in der charakteristischen Stellung des antiken Autorenbildes (S. 289/90) dasitzt, durch die Beischrift und den geflügelten Stier im Giebfelde kenntlich gemacht (Abb. 284). Figurentypus, Aufbau und Giebelschmuck der architektonischen Umrahmung lassen auch hier syrischen Einfluß erkennen.



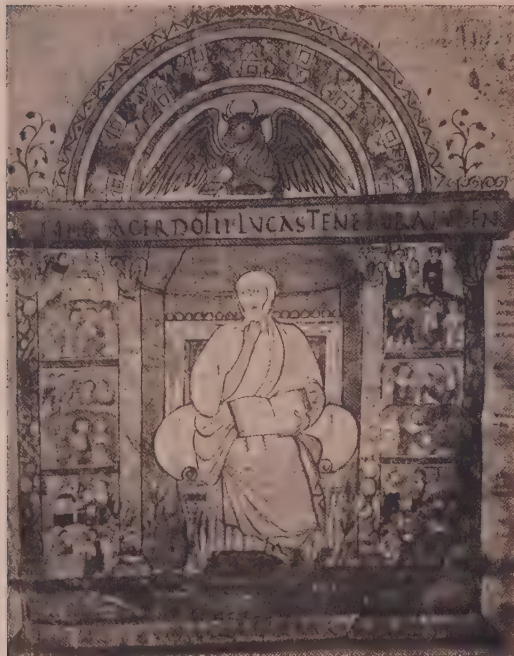


Abb. 284. Der Evangelist Lukas (aus dem Ev. des Christ-Church College in Cambridge)  
(nach Palaeogr. Soc. Miniatures I).

überkommenen Figurentypen auszudrücken wußte. Wo ihm gestalteter christlicher Bildstoff zur Verfügung stand, hat er vollends die Typen des Ostens nicht verschmäht, so z. B. beim Isaakopfer und Besuch der Engel eine den Mosaiken von S. M. Maggiore verwandte Vorlage, und uns dadurch einzelne sonst verlorene, aber wohlbezeugte Darstellungen bewahrt (s. unten).

Der vorstehende Überblick hält im wesentlichen die von Ainalow, *Die Hellenist. Grundl.* usw., S. 7 ff., gezogenen Richtlinien ein; vgl. *Repert. f. K. Wiss.* 1903, S. 34 ff. Der Einfluß der Dramenillustration auf die altchristliche Buchmalerei ist bisher unbeachtet geblieben. Im übrigen sind die neuesten Zusammenfassungen von Diehl, a. a. O. S. 229–246 und Dalton, a. a. O. S. 435–464 und aus der beim letztgenannten verzeichneten Spezialliteratur außer den zu den Abbildungen zitierten Publikationen vor allem die folgenden maßgebenden Arbeiten sowie Nachträge heranzuziehen. Über Buchform und Anfänge der Illustration Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, Lpz. 1907, und Strzygowski (u. A. Bauer), *Eine alexandrin. Weltchronik*. Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss. in Wien 1905, Philos.-hist. Kl. LI, S. 169 ff. mit zum Teil abweichender Gruppierung der Denkmäler. Der Archetypus des Pariser Psalter N. 139 läßt sich jedoch m. E. so wenig auf den asiatischen Hellenismus zurückführen wie die erhaltene Miniaturenfolge selbst mit R. Berliner, *Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. Gr. 139*, Weida i. Th. 1911, als überarbeitete altchristliche Illustration erweisen (unbeschadet mancher treffenden Einzelbeobachtungen). Zur Entwicklungsgeschichte der Psalter- und Odenillustration im allgemeinen hat A. Baumstark, *Or. christ.* 1905, S. 295 ff. und 1912, S. 107 ff., sowie *Röm. Quartalschr.* 1907, S. 157 ff., über die Forschungen von J. J. Tikannen (s. Teil II) u. a. hinausgreifende wichtige Aufstellungen geliefert. Von ihm darf man auch bedeutsame Aufschlüsse über die syrisch-palästinensischen Grundlagen der Evangelienillustration erhoffen, deren Verhältnis zu den byzantinischen Redaktionen durch die unzureichende Behandlung des syrischen Evangeliiars aus Jerusalem (Markuskloster N. 6) von J. Reil, *Zeitschr. d. D. Pal. Vereins*, 1912, S. 138 ff. noch keineswegs aufgeklärt erscheint; vgl. Baumstark, *Mtsh. f. K. Wiss.* 1911, S. 249 ff. sowie *Or. christ.* 1911, S. 106 u. S. 135 ff., und 1913, S. 115 ff. u. 305 ff. St. Beissel, *Gesch. d. Ev. Bücher in d. I. Hälfte d. Mittelalt.*, Freiburg i. B. 1906.

Die spätantike lateinische Literatur der naturwissenschaftlichen oder technischen Traktate entlehnte die Typen ihrer Personifikationen unverkennbar hellenistischen Quellen. Das veraten noch die mittelalterlichen Kopien, in denen sie uns ausschließlich vorliegen, vor allem in einer ziemlich verbreiteten Sammlung medizinischer Abhandlungen. Anregungen zu selbständigerem Schaffen konnte den christlichen Künstlern im Abendlande am ehesten die Lehrdichtung bieten. Und in der Tat hat die leider verlorene und nur aus karolingischen und noch jüngeren mittelalterlichen Kopien wiederzugewinnende Originalredaktion des bedeutendsten christlichen Poeten Prudentius († 410 n. Chr.) in den rein allegorischen Vorwürfen der sogenannten *Psychomachia*, des Traktats über die Tugenden und die Laster, eine Fülle den Text paraphrasierender eigenartiger Kompositionen aufzuweisen. Amor, dessen Pfeile vor der Keuschheit wirkungslos zu Boden fallen, der Stolz (*Superbia*), der zu Fall kommt, die Zweikämpfe der Tugenden und Laster haben manchen glücklichen Einfall gezeitigt, den der Illustrator mit

Erg. H. 92/3 zu d. Stimmen a. M. Laach, bietet nur allgemeine und z. T. (besonders hinsichtlich der Anwendung der Rollenform für den neustamentlichen Bildschmuck) anfechtbare Ergebnisse. Eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Veröffentlichung des Rabula-Ev. wird noch immer der Forschung unverzeihlicherweise vorenthalten (eine Überarbeitung seiner Vollbilder bleibt mir vorläufig unwahrscheinlich). Die Miniaturen des armenischen Ev. in Jerusalem hat Strzygowski, *Huscharzan. Festschr. z. 100 jähr. Best. der Meticharisten-Kongregation in Wien 1811—1911*, S. 345, bekannt gemacht. Für den byzantinischen Ursprung der Purpurcodices bin ich schon a. a. O. S. 43 mit größerer Entschiedenheit eingetreten als Ainalow, a. a. O. S. 69 ff. Die Untersuchungen von Lüdtke und Haseloff werden neuerdings besonders durch die vergleichende Analyse des Sinopensis von A. Muñoz, *N. Bull. di a. c.* 1906, S. 215 ff. und a. a. O. ergänzt, deren Ergebnisse m. E. sich demselben Schluß fügen, wie auch die von J. Poppelreuter, *Kritik der Wiener Genesis*. Köln 1908. Zum Ashburnham-Pentateuch vgl. Strzygowski, *Orient oder Rom*, S. 32 ff., und meine Bem. *K. Wiss. Beitr. A. Schmarsow gewidm.* Leipzig 1907, S. 11. Die Frage nach der Vorlage des Utrecht-Psalters hat H. Graeven, *Repert. f. K. Wiss.* 1898, S. 28 ff., erhellt. Zur Illustration der lateinischen wiss. Lit. vgl. G. Swarzenski, *Jahrb. d. K. d. archäol. Inst.* 1902, S. 45 ff.; zu Prudentius R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushdschr.*, Berlin 1895.

## 2. Die altchristliche Tafelmalerei und die Ikonen.

Neben der Miniatur mit ihrer vorwiegend historischen oder dramatisierenden Richtung sehen wir seit dem 4. Jahrhundert noch einen anderen Zweig der christlichen Malerei erblühen: das Tafelbild. Sein Hauptvorwurf —, es blieb keineswegs darauf beschränkt, — ist das repräsentative Porträt. Dank der steigenden Wertschätzung des Individuums im ausgehenden Altertum gewann dasselbe während der Kaiserzeit bis zu den tieferen Volksschichten herab Verbreitung. Davon zeugen sowohl die römischen Grabsteine und die ägyptischen Mumienporträts wie die christlichen Goldgläser (S. 69). Bei den häufigen Familienbildnissen oder den noch beliebteren Gattenporträts bemühen sich hier die Zeichner sichtlich, mit ihren einfachen Mitteln der wirklichen Erscheinung möglichst nahe zu kommen. Scheiden wir die von der ständigen Beischrift „lebet in Christo“ begleiteten symbolischen Nebenelemente aus, das Christusmonogramm und den Kranz — in späten Denkmälern erscheint sogar statt ihrer oft oben Christus selbst in kleinerer Gestalt, — Beiden die Krone hinreichend, — so springt die Übereinstimmung der Komposition mit den entsprechenden antiken Porträttypen sofort in die Augen. Daß bei der Masse dieser handwerksmäßigen Erzeugnisse die feinere Durchbildung der individuellen Züge unterbleibt, versteht sich von selbst. Und doch setzen uns einzelne Stücke dadurch in Erstaunen. Wir besitzen aber auch ein auf Glas gemaltes christliches Familienporträt von vollendeter Ausführung auf einem mit Edelsteinen besetzten Kreuz in Brescia, dessen Echtheit lange mit Unrecht angezweifelt wurde. Eine Mutter, vielleicht die Stifterin, hat sich hier mit Sohn und Tochter porträtieren lassen (Abb. 285). Sie steht, wie auf den Goldgläsern das Elternpaar, als Schützerin und Pflegerin hinter ihren Kindern, und alle drei sehen uns fast in Vollansicht mit ruhigem Blicke an. Dieselbe Zu-



Abb. 285. Spätantikes Familienporträt  
(Museo Civico in Brescia).



wendung zum Beschauer, verbunden mit einer stark von vorn genommenen, hoch einfallenden und deshalb nur schmale, aber um so wirksamere Schatten erzeugenden grellen Beleuchtung, denselben fixierenden Blick finden wir ja schon bei den pompejanischen Einzel- und Doppelbildnissen und bei den griechisch-ägyptischen Mumienporträts. Über der Wiedergabe der durchgehenden Familienähnlichkeit sind dem Maler die unauffälligen individuellen Unterschiede, zumal zwischen Mutter und Tochter, im Umriß des Gesichts, in der Größe und Lebhaftigkeit des Auges und dem Schnitt des Mundes nicht entgangen. Das Kostüm entspricht namentlich in der Art, wie die reich gemusterte Palla um die Schulter der Tochter gelegt und wie ihr Haar in Wellen frisiert ist, der die Goldgläser beherrschenden Sitte des 4. Jahrhunderts.

In der Tradition der antiken Porträtmalerei wurzelt das christliche Heiligenbild, bewahrt doch die morgenländische Kirche sogar den sprachlichen Ausdruck der hellenischen Kunst, wenn sie die kirchlichen Bildnistafeln „Ikonen“ nennt. Und weit in das byzantinische Mittelalter hinein erhält sich die Technik der Wachsfarbenmalerei, die sogenannte Enkaustik. Im Katharinenkloster auf der Sinaihalbinsel, einer vorjustinianischen Gründung, haben sich mehrere altchristliche Ikonen durch die Jahrhunderte gerettet. Sie werden heute unter jüngeren Erzeugnissen griechischer und orientalischer Tafelmalerei in Kiew (Museum der Geistlichen Akademie) bewahrt.

Leider ist nur eins von Übermalung verschont geblieben, doch sind meist nur die schadhafte Teile erneuert worden. Die stärkste Restauration weist ein Bild auf, dessen künstlerischer Wert hinter dem kunstgeschichtlichen zurücksteht, ein nach dem Typus des antiken Gattenporträts komponiertes Doppelbildnis eines Märtyrerpaares, wie das hinzugefügte edelsteingeschmückte, von Strahlen umflossene Kreuz beweist. Trotz der Mängel der Zeichnung ist Individualisierung angestrebt. Die Hände reichen, wie nicht selten im antiken Porträt, in den Rahmen hinein und halten Kreuze. Der Goldgrund allein verleiht dem Bilde eine hieratische Färbung. Ungleich höher steht die ähnlich aufgefaßte aber breiter angeordnete Ikone der vielgepriesenen Märtyrer Sergios und Bakchos (Abb. 286). Auch sie halten noch bei einheitlicher Beleuchtung die, allerdings kaum mehr verstandene, schwache Dreiviertelwendung ein, — besonders der links befindliche Kopf. Die patrizische Kleidung: weiße Chlamys über goldgelichtetem farbigem Unterkleid, und der eigenartige Halsschmuck des Maniakion, ein Ring, in den drei Juwelen eingesetzt sind, das Abzeichen der kaiserlichen Leibwächter, verbürgt die Richtigkeit der später hinzugefügten Namensbeischriften. Statt des Kreuzes deutet hier der vom Nimbus umschlossene Christuskopf von syrischem Typus auf das Martyrium der beiden hin. Gleichwohl ist noch der farbige blaugrüne Grund antiker Tradition festgehalten. Durch



Abb. 286. Die Hl. Sergios und Bakchos, enkaustische Doppelikone (Museum d. Geistl. Akad. in Kiew).

die moderne Restauration, die sich auf das rechte Auge des Sergios und auf beide des Bakchos, vor allem aber auf die Haare erstreckt, ist die individuelle Charakteristik abgeschwächt, aber nicht verwischt. Als tragbare Heiligenbilder sind beide Bildtafeln in schmale Rahmen eingefügt, die durch Schiebedeckel geschlossen werden konnten. Da ihre Entstehungszeit nach dem Stil kaum vor das 7. Jahrhundert fällt, kann die ausgeprägt ikonenhafte Auffassung nicht überraschen, — weit eher die Langlebigkeit der ihr zugrunde liegenden antiken Tradition.

Die ältesten Märtyrerbildnisse unterschieden sich in Wahrheit von gewöhnlichen Porträts nur dadurch, daß sie Erinnerungsbilder dar-



Abb. 287. Erweckung des Lazarus und drei lateinische Kirchenväter, Elfenbeinminiatur  
(nach Muñoz, N. Bull. di a. c. 1907).

stellten. Solche waren andererseits keineswegs immer von der Glorie des Martyriums umflossen. In den Kirchen und Klöstern wurden Bildnisse von Bischöfen und Äbten bewahrt, ja schon zu Lebzeiten dort angebracht. Daß bei der Entstehung der Heiligenbilder das Bestreben, den persönlichen Charakter im Bilde festzuhalten, die wichtigste Triebfeder war, unterliegt trotz der bald eintretenden Verallgemeinerung der Typen keinem Zweifel. „Ich habe die Züge meines Herrn abbilden lassen“, sagt der anonyme Biograph des heiligen Pankratius, „und wenn ich seine ehrwürdigen Züge auf dem Bilde betrachte, glaube ich leiblich mit ihm zusammen zu sein.“ Wie er, bedienen sich auch die Kirchenväter geradezu des Ausdrucks „Charakter“ für solche Ikonen.

Eine Art Miniaturikone vermittelt uns eine Anschauung von jenen ältesten Bischofporträts, die oft noch eine lebendige Überlieferung bewahrten. Auf dem einen Flügel des Boethiusdiptychons (S. 193), das schon früh als „Diptychon der Toten“ in kirchlichen Gebrauch genommen worden ist, erblicken wir innen drei der großen lateinischen Kirchenlehrer mit übergeschriebenen Namen (Abb. 287). Die Mitte nimmt Augustinus ein, der mit erhobener Rechten segnet, während seine verhüllte Linke das Evangelium hält, das Hieronymus links und Gregor d. Gr. rechts mit beiden Händen tragen (s. unten), aber nur Gregor ist durch das bischöfliche Pallium ausgezeichnet. Wahrscheinlich ist dieses dreifache Gedenkbild bald nach seinem Tode († 602) und vielleicht in Anlehnung an ein von ihm selbst in seiner Hauskirche auf dem Cölius zusammen mit den Bildnissen seiner Eltern gestiftetes Porträt entstanden. Die individuell klar unterschiedenen drei Köpfe stehen noch ohne Nimbus unmittelbar auf dem grünblauen Grund.

So kommt ein altchristliches Bischofsporträt im Berliner Museum, das aus dem oberägyptischen Apollonkloster von Bawit herrührt, den oben betrachteten Ikonen schon außerordentlich nahe (Abb. 288). Es ahmt in grober Temperatechnik solche gerahmten Brustbilder verehrter Persönlichkeiten nach und mag nicht viel späterer Entstehung sein. Daß es nicht das Porträt eines Lebenden ist, beweist der Nimbus, der in Ägypten bald jedem zur Seligkeit Eingegangenen als Lichtschein verliehen wurde, doch fehlt in der Namensbeischrift dem „Vater“ (Abt) Abraham das Prädikat der „Heiligkeit“. Durch die Art, wie er das schwere, mit edelsteingeschmücktem Deckel versehene Evangelienbuch trägt, kommt ein unmittelbar aus der Anschauung des kirchlichen Ritus geschöpfter Zug in das Bild. Derselbe Realismus herrscht in der Wiedergabe des Kostüms, das aus dem dunkelbraunen, der Pänula entsprechenden Priestergewande und dem schmalen, von beiden Schultern herabhängenden weißen Pallium besteht. Ein neues christliches Porträt-schema von strengerer Frontalität, mit eigenartiger Haltung der Hände ist hier auf der Grundlage des





Abb. 288. Der Abt Abraham, koptisches Bischofsporträt (im K. Friedrich-Mus. in Berlin).

antiken geschaffen. Allzu hoch ist freilich die individuelle Bildnistreue des Antlitzes nicht einzuschätzen, geht doch der Greisentypus mit der kahlen Stirn und dem langen weißen Bart und strähnigen Schnurrbart durch die ganze byzantinische Kunst. Schon in den Fresken von Bawit sind fast alle heiligen Äbte ähnlich dargestellt worden (s. unten).

Das Idealporträt entwickelt sich erst aus dem realen. Das Aufkommen der historischen Typen Christi, der Apostel, der Gottesmutter vollzieht sich unter der Rückwirkung dieses allgemeinen Bedürfnisses nach Veranschaulichung der Persönlichkeit. Im Bilde glaubte man sich ihrer zu vergewissern. Zwar schlug noch ein Eusebius der Tochter Konstantins die Bitte um ein Porträt des Herrn ab, aber daß es damals und in gnostisch gefärbten Kreisen noch viel früher nicht nur Apostel-, sondern auch Christusbildnisse gab, steht fest. Die Legendenbildung von den nicht mit Händen gemachten Bildern („Achiropoieten“), dem Abgarbild von Edessa, den Schweißtüchern u. a. m., die angeblich noch zur Lebenszeit Christi entstanden sein sollten, blüht schon im 4. Jahrhundert. Syrische

Versionen des gefälschten, erst in späterer Redaktion vollständig vorliegenden Briefes des Statthalters Lentulus an Tiberius stimmen darin, daß sie für das gescheitelte, unterhalb der Ohren in Gelock übergehende Haar und für den kurzen zwispitzigen Bart schwarze Färbung voraussetzen, vollkommen zu dem Christuskopf der Kiewer Ikone des heiligen Sergios und Bakchos. In den Mosaiken begegnen uns noch weit früher verschiedene ihm verwandte Typen. Allein die neuen porträthaften Typen haben nicht einmal in der syrischen Kunst das ältere jugendliche Christusideal gänzlich verdrängt (Abb. 130 u. 279). Sie üben nur eine Rückwirkung auf seinen Vorstellungsgehalt. Seit dem 5. Jahrhundert wird, zumal auf hellenistischem Boden und in der koptischen Kunst, vorzugsweise der erhöhte Gottessohn als Jüngling gebildet, und zwar nicht nur im Zusammenhange gewisser Bildkompositionen (s. unten), sondern auch in bildnis-mäßiger Erscheinung. Ein Brustbild des jugendlichen Christus mit halblangem Haar, das durch die Beischrift der „Heiland“ gedeutet wird, schmückt den Deckel eines koptischen Holzkästchens, dessen Seiten je zwei Engelbüsten oder Heiligen-(bzw. Apostel)köpfe ohne individuelles Gepräge tragen (in Berlin), und bezeugt, daß es auch solche Christusikonen gegeben haben muß. Der breite farbige Kontur, der die Nase nur auf einer Seite kräftig begrenzt, wirkt noch immer im Sinne der Dreiviertelansicht mit ihrer betonten Schattenseite, wenngleich unverständlich. Von Palästina ging auch der Anstoß aus, der die Ausprägung des historischen Bildnisses Christi sowie auch der Gottesmutter zur Folge hatte. Durch das Konzil von Ephesus (430 n. Chr.) wurde nur die schon bestehende Verehrung der jungfräulichen Mutter des Herrn sanktioniert. Besaß Jerusalem einen jener Achiropoieten, so gab es in Bethlehem und in Lydda berühmte Marienbilder. Auf das bethlehemitische weist anscheinend die Komposition der von zwei Engeln umgebenen, das Kind vor sich auf den Knien haltenden Gottesmutter zurück, den eine der palästinensischen Ampullen in Monza zeigt und dessen Einwirkung auf die monumentale und auf die Kleinplastik (S. 189) so früh zu spüren ist. Als „göttlichen Thron“, wie sie hier aufgefaßt ist, preist Maria schon der angeblich in der Avarennot des Jahres 626 in Byzanz entstandene, in Wahrheit noch ältere und aus Palästina entlehnte Akathistos-Hymnus. Der Ikonentypus verdankt aber seinen Ursprung der Herauslösung einer

feierlich repräsentativen Darstellung der Gottesmutter aus dem Verbande einer größeren monumentalen Komposition der Magieranbetung, wie sie eins der palästinensischen Mosaikgemälde darbot (s. unten). Indem das Heiligenbild aus der erzählenden Malerei neue symbolische Elemente aufnimmt, entfernt es sich immer mehr von der rein porträtmäßigen Auffassung. Die Wiedergabe der Persönlichkeit in ganzer Figur bedeutet den wichtigsten Schritt in dieser Richtung.

Wieder hat das Sinaikloster eine solche Ikone aus altchristlicher Zeit bewahrt und glücklicherweise sogar völlig unverfälscht. Es ist der Täufer (Abb. 289), den wir da im Prophetentypus mit entfalteter Schriftrolle abgebildet sehen. Der Text erläutert den Hinweis seiner Rechten auf das in der linken oberen Ecke hinzugefügte Brustbild Christi, dem ein zweites der Gottesmutter gegenübersteht, durch die Worte des Evang. Joh. I, 29. Das ikonographische Motiv des Fingerzeiges, das Cyrill von Alexandrien bezeugt, und der Typus weist die allernächste Übereinstimmung mit der Hauptfigur an der Vorderwand der Maximianskathedra (Abb. 191) auf. Hier wie dort hat das Ideal des christlichen Asketen der Gestalt des Täufers die charakteristischen Züge geliehen: das wirr in die Stirne fallende lange Haar und den ungepflegten Bart, dazu das Fell, das unter dem Mantel den Oberkörper verhüllt. Während aber die Figur und die Tracht eine ziemlich flüchtige und schematische Behandlung verrät — und dasselbe gilt auch von den beiden kleinen Rundbildern —, ist der Kopf mit echt künstlerischer Beherrschung der enkaustischen Technik in breiter Maché höchst wirkungsvoll ausgeführt. Die geröteten Augenlider und der wilde Blick versinnlichen das schwärmerische Wesen des Wüstenpredigers. Das ägyptische Mönchtum hat das ideale Vorbild geliefert, nach dem der neue auch in der Miniatur (S. 285) vertretene Ikonentypus wahrscheinlich in Alexandria gestaltet worden ist.

Das Übergewicht der repräsentativen Porträtdarstellung schloß die Behandlung geschichtlicher Szenen keineswegs von der christlichen Tafelmalerei aus. Die Kirchenväter bezeichnen solche Bilder als „Historien“. War der Zweck solcher Historien lehrhafte Hervorhebung der heilsgeschichtlichen Ereignisse, so konnte es auch nicht ausbleiben, daß sie zu zyklischen Folgen vereinigt wurden.

Das älteste Stück dieser Gattung ist nur ein Fragment, das auch vom Sinai nach Kiew gelangt ist. Ein Restaurator hat daran kaum mehr verschuldet als die jetzige stutzgiebelige Bildform. Erhalten ist die obere Hälfte von der Gestalt der Gottesmutter, die auf einem zuäuserst am (unversehrten) rechten Rande noch erkennbaren Lehnstuhl dasitzt, das Antlitz in Dreiviertelwendung nach links gedreht und mit der Rechten das hochgehaltene Kind umfassend, das die offene Hand vorstreckt. Man errät leicht, daß es nach den Geschenken hinlangt, mit denen die Magier von links herankamen. Das frische Kindergesicht und das blühende Antlitz Marias mit den großen Augen, beide vom goldenen, später geschwärzten Nimbus umrahmt, gehören noch der antiken Tradition, wenngleich die Gottesmutter schon das doppelte in Braun wiedergegebene Purpurgewand mit Goldkreuz über der Stirn und goldner Armeiverzierung trägt und ihre Züge orientalischen Einfluß nicht ganz verleugnen können. Immerhin mag das Bild wohl noch im 6. Jahrhundert und eher in Ägypten oder in Konstantinopel als in Syrien entstanden sein.



Abb. 289. Der Täufer im Asketentypus, enkaust. Ikone (Mus. d. Geistl. Akad. in Kiew).





Abb. 290. Christologische Bilderfolge, Malereien auf einem Reliquiar (Rom)  
(nach Ph. Lauer, *Mon. et Mém. Fond. Piot.* 1906).

Ein Abbild einer palästinensischen Sammelikone des ausgehenden 6. Jahrhunderts verdanken wir der Eröffnung der fast 400 Jahre unbetretenen Kapelle Sancta Sanctorum des Lateran im Jahre 1905. Der Deckel eines hölzernen Reliquienbehälters (Abb. 290) zeigt auf der Innenseite im Mittelstreifen die Kreuzigung im abgekürzten syrischen Kompositionstypus, darunter und darüber aber in zwei Bildchen von halber Breite Geburt und Taufe Christi, die Frauen am Grabe und die Himmelfahrt in lebendiger Handlung, aber altertümlichem ikonographischem Bestande. Zudem verrät die vorletzte Szene noch die Kenntnis des Innenraumes der Rotunde des heiligen Grabes, wie ihn auch die Ampullen von Monza aus der Zeit vor der Perserzerstörung wiedergeben (S. 247). Und während Christus schon syrischen Rassencharakter angenommen hat, entbehren die Apostel und der Täufer noch der stärkeren Individualisierung, alle jugendlichen Köpfe aber, Maria nicht ausgeschlossen, bewahren noch fast antike Züge. Byzantinischen Stil in vollster Reife vertritt endlich das kleine Gegenbild der drei Bischofsporträts auf dem Diptychon des Boethius (Abb. 287), das die Erweckung des Lazarus darstellt und der Illustration der Eingangsworte des Meßgebets für die Toten dient. So hängt hier die historische Einzelikone auch technisch noch mit der Miniatur zusammen.

Was wir im übrigen an Resten so früher Tafelmalerei noch besitzen, rührt meist aus ägyptischen Gräberfunden her. Es sind kleinere Bruchstücke in ziemlich grober Tempera, z. T. auch noch von enkaustischer Technik und verrohtem Stil, so z. B. der linke Flügel eines zusammenlegbaren Altärchens aus der Sammlung Goleniſſew in Petersburg mit den übereinander dargestellten Szenen der Geburt und Taufe Christi. In Typen und Komposition der Maximianskathedra und den Pyxiden verwandt, ist es den ganz von der syrischen Ikonographie abhängigen Erzeugnissen des 6. oder 7. Jahrhunderts zuzurechnen und belehrt uns, wie weit die Triptychonform der Ikonen in das christliche Altertum zurückreicht.

Der ikonographische und technische Zusammenhang der christlichen mit der antiken Tafelmalerei wurde von Ainalow, *Въз. Хрoвиѣ* 1898, S. 181 und 1902, S. 343 ff., sowie von Strzygowski, *Or. od. Rom*, S. 124 und *Eine alexandrin. Weltchronik*, S. 196 ff. klargestellt. Die stilistische Entwicklung innerhalb der wichtigsten Gattung verfolgt in umfassender Untersuchung W. de Grueneisen, *Etudes comparatives. Le Portrait*, Rom 1911, ohne der realistischen Charakterdarstellung in der byzantinischen Kunst völlig gerecht zu werden; vgl. G. Millet, *Rev. de l'art chrét.* (LXI), S. 445 ff., und Baumstark, *Or. christ.* 1913, S. 161 ff. Über die Malereien des Boëthiusdiptychons handelte Mñoz, a. a. O. 1907, S. 5 ff. u. Tav. I. Für die enkaustischen u. a. christlichen Tafelbilder im K. Friedrich-Museum in Berlin vgl. *Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep.* III, 1, N. 1604–1608 m. d. Lit. Der altchristliche Ursprung des Reliquienbehälters der Sancta Sanctorum ist von Ph. Lauer, a. a. O. 1907, S. 97 ff. u. Taf. XIV, 2 verkannt, ungleich richtiger von H. Grisar, *Die röm. Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg i. B. 1908, S. 113 ff., gewürdigt worden. Im übrigen vgl. Dalton, a. a. O. S. 316 ff. mit der übrigen Literatur.

### 3. Die altchristliche Monumentalmalerei und das Mosaik.

Die Erhebung des rasch anwachsenden christlichen Bildstoffes in den kirchlichen Monumentalstil begleitet die allmähliche Vollendung des Kultgebäudes. War dieses ursprünglich nur ein Teil des antiken Hauses, so ging in dasselbe das gesamte dekorative System der profanen Wandmalerei mit seinem reichen figürlichen Beiwerk ein, das Historien, Porträts und Landschaftsbilder umfaßte. Eine Ausscheidung begann naturgemäß zuerst bei den mythologischen Kompositionen, an denen die Christen jederzeit Anstoß nehmen mußten. Idyll und Bildnis hingegen und die rein allegorischen Gestalten konnten sich lange behaupten. An solchen Motiven aber muß die häusliche und die früheste kirchliche Malerei noch weit reicher gewesen sein als die sepulkrale (S. 61). Wie langsam sich in der ersteren die eigentlich christlichen Symbole verbreiteten, bezeugt die Casa caelimontana (S. 59). Wo es galt, einen profanen Raum unmittelbar dem kirchlichen Zwecke dienstbar zu machen, ging man freilich entschiedener vor. Sehr anschaulich berichtet Asterios von Amaseia († 410) über die Umwandlung eines antiken Hauses in eine christliche Kirche. Die heidnischen Bilder wurden bei dieser Gelegenheit durch christliche Geschichten ersetzt, die Porträts durch Bilder von Heiligen, alles übrige aber blieb augenscheinlich unverändert.

Das dekorative System des kirchlichen Wandschmuckes und Paviments.

So erwuchs das künstlerische Schaffen der christlichen Maler auf dem Boden des spätantiken Kunstgeschmacks. Welcher Art aber war die typische Wandbemalung der späteren Kaiserzeit in den hellenistischen Provinzen des Ostens, — das ist die entscheidende Frage für das richtige Verständnis des altchristlichen Dekorationssystems. Soviel steht fest, daß allenthalben die Nachahmung einer prunkvollen Täfelung aus buntem Marmor die beliebteste malerische Ausstattung der reicheren Häuser ausmachte. Diese Inkrustation gab der jüngsten Phase des hellenistischen Architekturstils mit seiner herkömmlichen Einteilung der Wand in Sockel, Feld und Fries und ihrer vertikalen Gliederung durch Pilaster oder vorgestellte Säulen (S. 54 u. 58) das Gepräge. Als ein neues Motiv erscheint darin die fiktive Verwendung des Steinmaterials in der Form des mehrfarbigen Schnittmosaiks (*Opus sectile*). Einen andern hervorstechenden Zug bildet die Einfügung einer spitzgiebligen Blendarkade oder Nische in die gemalte Quaderfügung (*Opus isodomum*, S. 59). Dem basilikalen Aufbau gegenüber erwuchs diesem Stil die besondere Aufgabe einer künstlerischen Belebung der toten Fläche der Obermauer, die sich als zusammenhängender Streifen zwischen die Säulensstellung unten und die Fensterreihe oben einschiebt. Wie glücklich sie auf dem Wege einer zwischen beiden vermittelnden rhythmischen Gliederung des wirklichen oder gemalten Getäfels gelöst worden ist, bevor noch das Bild hier stärker um sich griff, davon geben uns die Aufnahmen des Antonio da S. Gallo († 1546) von zwei Baudenkmalern des konstantinischen Zeitalters eine Vorstellung.

Das eine, die im Jahre 317 n. Chr. für den profanen Gebrauch erbaute, später dem christlichen Dienst geweihte Basilika des Junius Bassus (S. 238) ist seither untergegangen. Die Zeichnung des Renaissancearchitekten läßt uns darin ein reichgegliedertes System der Wandverkleidung erkennen, das, den Lichtöffnungen und Säulenabständen entsprechend, auf die folgerichtige Unterscheidung von tragenden Bauteilen und bloßen Füllungen, von raumöffnenden oder raumschließenden Flächenabschnitten begründet ist und durch lockere oder gedrängte Verteilung der Rechtecke, durch Wechsel des Formats und der Zahl der kleineren Tafeln in der mehrdeutigen Verkettung der Felderverbände sowohl die Einheit der Wand wie den Fortschritt in der



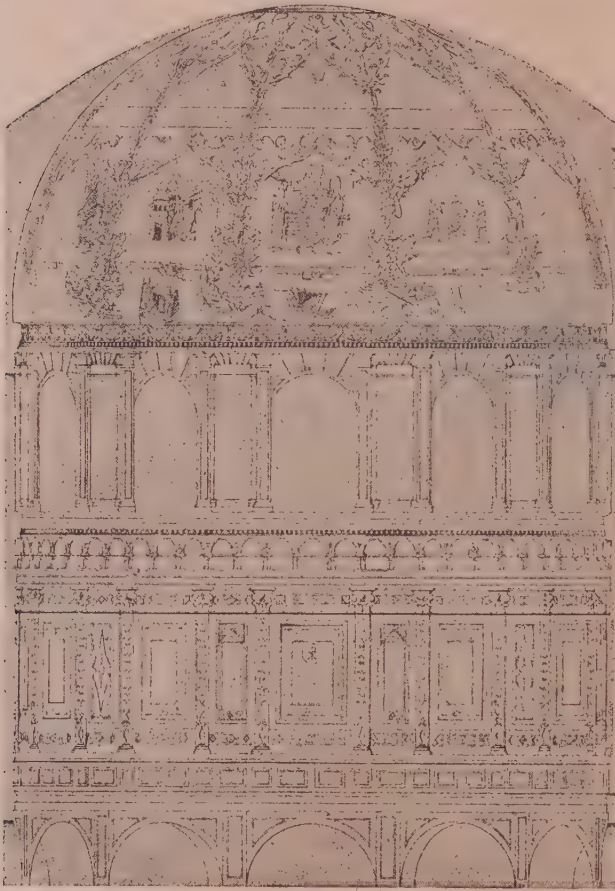


Abb. 291. System der Wanddekoration in Sta Costanza (Rom)  
(Rekonstruktion nach A. Schmarsow, Der Kuppelraum von Sta Costanza in Rom,  
Leipzig 1904).

Hauptachse des Raumes zur Anschauung erhebt. Die architektonische Wirkung der flachen Pilaster wird durch die Scheinperspektive eines Konsolenfrieses unterstützt. In der zuoberst hinlaufenden Attika tragen übereck gestellte Pfeiler eine perspektivisch verkürzte Kassettendecke. Hier, im Sockelstreifen und in den Mauerstöcken zwischen den Fenstern, in denen Pilaster den Zusammenhang zwischen den unteren und oberen Trägern herstellen, nimmt das Bild ganz bestimmte Plätze ein, aber es besteht vorwiegend aus einer einfachen, reliefartigen Gruppe, wo nicht gar eine Maske, ein Medaillon, ja ein Vorhang es ersetzt. Die rein ornamental Motive der Hauptzone waren sichtlich im Opus sectile ausgeführt und wenigstens zum Teil auch die figürlichen Kompositionen, von denen mehrere gerettet sind, darunter ein Viergespann mit dem Wagenlenker und Tiergruppen. In dem zweiten von S. Gallo aufgenommenen Bau hat eine Übertragung desselben Systems der Flächengliederung auf eine Zentralanlage stattgefunden. Wir finden die gleiche rhythmische Gruppierung der Pilaster und Marmortafeln im Tambour von S. Constanza wieder (Abb. 291), wo sie später einer Barockdekoration (Abb. 239) hat weichen müssen. Sockel und Fensterarchitektur sind hier in völlig schmucklosen Formen gehalten, der mittlere Streifen hingegen zeigt reichere und nur zum Teil übereinstimmende Ziermotive, wie die mit Läden ausgestatteten Giebelnischen auf dem Opus isodomum. Die Bilder (s. unten) aber sind infolge der Anpassung des Systems an den Kuppelraum an das Gewölbe verbannt und dem Glasmosaik überwiesen worden. Doch klingt der Rhyth-

mus der Wandvertäfelung in einer leichteren, aus Pflanzenmotiven aufgebauten Architektur der Laube (s. unten) an der Wölbung wie in einem Schlußakkord aus.

In vereinfachter Zusammensetzung bleibt die Inkrustation (S. 58) im Osten bis in das Mittelalter hinein für die Innenausstattung des Kirchengebäudes im Gebrauch. Ihre Polychromie findet eine Ergänzung in der allgemeinen Aufnahme der Mosaiktechnik für den gesamten kirchlichen Bildschmuck, der die höheren Plätze an der Wandfläche, die Gewölbe und in älterer Zeit noch vielfach den Boden für sich in Anspruch nimmt. Auf diesem hatte die Mosaikmalerei schon in der hellenistischen Kunst eine reiche Ausbildung gefunden und war dann im ersten vorchristlichen Jahrhundert auf die Wand übertragen worden, nachdem die ursprüngliche, mit verschiedenfarbigen Steinsorten arbeitende Technik längst eine Vervollkommenung durch Einführung gefärbter Glaswürfel erfahren hatte. Es kann daher nicht befremden, daß das Mosaik mit dem gesamten dekorativen Schmuck des antiken Hauses in das christliche Kultgebäude übergang und in diesem sogleich dieselben Plätze in Anspruch nahm. Als Steinmosaik, nicht selten in Vermischung mit Glaspasten breitete es sich auch

hier zunächst auf dem Boden aus, um im Laufe der Entwicklung von dem letzteren durch den rein ornamentalen Plattenbelag verdrängt zu werden. Daraus erklärt es sich, daß wir in den kirchlichen Pavimenten allenthalben noch vielfach alexandrinischen Bildmotiven begegnen. Ja, aus dem Fußbodenschmuck scheint die frühchristliche Symbolik vor allem in dem hier beliebten Seegenre reichliche Nahrung gesogen zu haben. Szenen des Fischfanges, wie sie die Fresken von Cagliari (S. 192 ff.) und in späterer Zeit manche kirchlichen Gewölbmosaiken (s. unten) bieten, haben sich besonders in Nordafrika, das dem alexandrinischen Einfluß am unmittelbarsten ausgesetzt war, sowohl in Pavimenten heidnischer als auch christlicher Baudenkmäler erhalten. So nehmen z. B. in Uthina in der Villa der Laberier aus dem 1. Jahrhundert die Seestücke mehrere Felder ein. In anderen erblicken wir Ackerbau- und Jagdszenen, — die dem kirchlichen Bildschmuck ebensowenig fremd blieben, — außerdem aber noch mythologische Darstellungen. Von diesen ist die dreifigurige Gruppe des Dionysos bei Ikarios als gerahmtes Bild mitten in ein größeres Feld hineingestellt, das vom freien Geranke der Reben mit der Weinlese, wie sie auch in christlichen Malereien dargestellt wird (S. 62 u. 84), übersponnen erscheint. In der zugehörigen Thermenanlage aus dem 2. bis 3. Jahrhundert taucht Orpheus unter den Tieren auf. Zu den Fischerstücken ist ein christliches Gegenbeispiel nebst dem Sinnbild des Delphins mit dem Anker im Fußbodenbelag der Katakomben von Hadrumetum (S. 27) zutage gekommen. Ähnliche Mosaikpavimente haben sich aber auch in einzelnen kirchlichen Ruinen gefunden, so z. B. in Cherchel (Caesarea) die aus einer Vase aufsteigende Weinranke mit zwei Pfauen und Füllfiguren, daneben aber die Darstellung eines von Fischen, Seesternen und Muscheln umgebenen Hippokampen. Im Seegenre christlicher Mosaikböden (Sertei, Tipasa) dürfen wir somit auch ein Erbstück der alexandrinischen Kunst erblicken, die das Paviment als einheitliches Bild zu gestalten liebte. Bei einem in Melos gefundenen Bodenbelag von Glasmosaik aus der Kaiserzeit, das einen Fischer im Nachen zeigt und daneben Weinrankenmotive, erscheint frühchristlicher Ursprung gleichfalls nicht ausgeschlossen. In Nordafrika sind auch christliche Hirtenszenen in das Paviment übertragen worden (Alui). Den Guten Hirten selbst im jüngeren Typus (S. 65 u. 148) weist sogar noch der im Dom von Aquileja vor wenigen Jahren aufgedeckte Mosaikboden aus dem 4. Jahrhundert auf, dazu in anderen Feldern Jonasszenen und Tierstücke, sowie eine Anzahl von Porträtschildern der Stifter. Zu den ersteren liegen wieder die Gegenbeispiele in nordafrikanischen Denkmälern vor, sowie einmal auch Daniel mit den Löwen (Henhir Msadine und Bordj el Judi). Daß aber die alttestamentlichen Typen der Frühzeit in das Pavi-



Abb. 292. Simsons Überlistung und Fesselung, Mosaikfeld eines Paviments (Notabile)  
(nach E. Becker, Malta, sotterranea, 1913).



ment eingingen, ist am leichtesten zu verstehen, wenn die Aneignung der Technik und ihres dekorativen Systems sich in Alexandria vollzogen hat. Und damit scheint sogar die hellenisierte Judenschaft vorangegangen zu sein. Hat sich doch auf Malta aus dem Fußbodenbelag einer Villa (in Notabile) ein Mosaikgemälde von hohem künstlerischem Wert erhalten, das die Überlistung Simsons in synkretistischer Verquickung mit Motiven der Heraklessage darstellt. Dadurch gewinnt auch die Beziehung einer vielumstrittenen pompejanischen Groteske auf das Urteil Salomos an Wahrscheinlichkeit, die Ableitung des gesamten ältesten christlichen Typenschatzes aus jüdisch-hellenistischer Wurzel (S. 68 ff.) aber an überzeugender Kraft. Doch gewannen im Mosaikschmuck des Bodens Sinnbilder und andere Motive von rein dekorativer Wirkung wohl schon früh die Oberhand. Darstellungen der Verstorbenen im Fußbodenmosaik der Grabkapellen finden wir in Nordafrika (Sertei) wieder. Ein karthagisches Paviment enthält über der von zwei Pfauen umgebenen Weihinschrift die größtenteils wohl erhaltenen Medaillonbilder von sieben inschriftlich benannten Märtyrern. Daraus mag sich die verbreitete Sitte erklären, die Särge mit dem Mosaikporträt der Toten zu versehen (S. 27). Durch die danebenstehenden Kandelaber wird ihre Aufnahme in die Seligkeit ausgedrückt. Gelegentlich wurde dieses Sinnbild auch für sich gebraucht, so z. B. neben der Mosaikinschrift der Apsis in Orleansville, wo Delphine und die Weinranke ohne jedes figürliche Beiwerk den Schmuck der Nebenfelder bilden. Schon hier fügt sich die letztere, die als typisches Element des frühchristlichen Dekorationsstils allgemeine Verbreitung gewonnen hat, einer strengeren Rankenführung. Nirgends aber hat sich der aus einer Vase symmetrisch ausrankende Weinstock in so stilvoller Ausführung erhalten wie im Fußbodenbelag der Apsis eines zerstörten Mausoleums in Ancona. Eine Begleitinschrift (aus Jesaias V, 1) verdeutlicht hier ihre hohe symbolische Bewertung, die sich bis in die koptische Kunst verfolgen läßt (S. 96 u. 271). Alles das weist auf eine ältere, vor dem ornamentalen syrischen Kunstgeschmack langsam zurückweichende alexandrinische Tradition hin. In Köln scheint sogar nach gut begründeter neuerer Anschauung ein schon 1844 freigelegtes Stück von dem Mosaikboden des christlichen Gemeindehauses erhalten zu sein, das einen Einblick in die mit der antiken Geisteswissenschaft innig vertraute Denkweise der Kirche der Severerzeit eröffnet. Zeigt es doch die Brustbilder des Sokrates und anderer griechischer Philosophen um das des Diogenes, der den Christen so recht als Gesinnungsgenosse galt, in den größeren Feldern eines Polygonalmusters verteilt. Umrahmt aber werden diese schon von einem durchlaufenden Flechtband, während das letztere z. B. in Uthina (s. oben) erst als Borte des einfachsten Bodenbelags im Peristyl dient, die eigentlichen Flächenfüllungen aber noch durchweg aus hellenistischen Liniensystemen von reichster und geschmackvollster Erfindung bestehen.

Die führende Rolle Syriens in der altchristlichen Kunstentwicklung der Folgezeit wird nicht am wenigsten durch die weite Verbreitung seiner Mosaikmuster im Abendlande bestätigt. Allgemeinen Eingang gewannen, vor allem als Umrahmung, die mehrstreifigen Bandgeflechte sowohl in spätrömische wie in christliche Pavimente, in denen sie mehr und mehr auch von den Füllungen Besitz nehmen. So müssen im Bodenbelag der Eufasianischen Basilika zu Parenzo die Fische als einziges figürliches Gebilde die wenigen ihnen noch belassenen Felder mit halbierten Schleifenkreuzen und anderen Webeornamenten teilen. Das Fußbodenmosaik gewinnt dadurch eine einheitlichere teppichartige Zusammensetzung, deren Rückwirkung auf die Bildmotive in einer strengeren Stilisierung und durch Symmetrie gebundenen dekorativen Komposition hervortritt. Allein die syrische Kunst verzichtet darum noch nicht auf die Ranke als musterbildendes Element, nur unterwirft sie auch diese in schwererer Formgebung dem

einfacheren geometrischen Schema des Kreisgeflechts u. a. m. Zu diesem werden dann menschliche und Tiergestalten einzeln oder in kleinen Gruppen als Füllfiguren in ein festes Verhältnis gesetzt. Die Zahl der Pavimente, welche diese beiden Typen, teils ziemlich rein, teils in Vermischung vertreten, ist durch die Entdeckungen der letzten Jahrzehnte im gesamten Gebiet von Palästina bis Mesopotamien außerordentlich angewachsen.

Am längsten bekannt ist ein ziemlich vollständig erhaltenes Paviment aus Tyrus im Louvre, das den Boden der zerstörten Basilika von Kabr Hiram bedeckte. Seine breite, aus Flechtmustern gebildete und von Flechtbändern umsäumte äußere Bordüre enthält in der Mitte der Langseiten je zehn verflochtene Kreise mit den Brustbildern der Monate und Winde. Das Mittelfeld füllen die regelmäßig gereihten Windungen der Weinranken aus, die aus vier in die Ecken verteilten Vasen hervorwachsen und meist von einem Tier, manchmal auch von einer menschlichen Gestalt eingenommen sind. So führt ein Putto einen mit Fruchtkörben beladenen Esel daher, ein anderer, hinter dem zwei Lämmer liegen, bläst die Flöte, und im mittleren Rund scheinen zwei in der Kelter zu tanzen.

Außer Jerusalem erwies sich seit den neunziger Jahren der Boden von Madeba besonders ergiebig, wo fast in jeder der zahlreichen Basiliken (S. 209) beträchtliche Reste von Mosaikpavimenten zutage kamen. Dank der Vorliebe der syrischen Kunst für strenge Musterbildung kommen geometrische Gebilde und Bandverschlingungen ebenso häufig vor wie die Wein- und Akanthusrankenmotive. Auch tritt leicht eine an die koptischen Stoffe erinnernde Vermischung ein, derart, daß ein rauten- oder kreisförmiges Grundmuster aus Kreuzchen, Rosetten und dergleichen Füllfiguren oder größere Blattmotive aufnimmt, vor allem ein kurzgestieltes Efeublatt, das oft noch eine Innenfüllung aus kleinen Blütenblättchen oder Früchten erhält. Ein vorbildlicher Einfluß der Textilkunst ist in dieser ganzen Dekorationsweise nicht zu verkennen. Jede der Pflanzenwelt entlehnte Form wird den Prinzipien des Flachornaments unterworfen. Von den öfters dargestellten Frucht-bäumen, die ganz jener Stilisierung des Efeublattes entsprechend ihr symmetrisches Astwerk auf einer die Laubmasse darstellenden dunklen Silhouette entfalten, erfreut sich der Granatbaum der größten Beliebtheit. Er begegnet uns auch in den Thermen von Serdjilla (S. 259) in Nordsyrien und



Abb. 293. Orpheus unter den Tieren, Mosaikpaviment (Jerusalem)

(nach Strzygowski, Zeitschr. d. D. Paläst.-Ver. 1902).





Abb. 294. Dürstende Hirsche am Brunnen des Lebenswassers, aus dem Mosaikpaviment einer Basilika (Milet)  
(nach Aufnahme von Th. Wiegand).

bildet gern nach orientalischer Kompositionsweise das Mittelglied einer wappenartigen Tiergruppe, so z. B. zweier Lämmer in der Krypta der Eliaskirche zu Madeba, wo ihn eine Rebe umrankt. In anderen Fällen steht eine Vase zwischen Hirschen und Pfauen. Neben den christlichen leben in Syrien auch die sepulkralen Tierkampfgruppen der hellenistischen Kunst fort, z. B. wieder in Serdjilla. Das höchste Erstaunen aber hat seinerzeit der eigenartige Pavimentschmuck der Marienkirche von Madeba hervorgerufen, der eine Mosaikkarte des heiligen Landes darstellt.

Der Mittelpunkt des Ganzen, „die heilige Stadt Jerusalem“, ist glücklicherweise der durch die wenig sorgfältige Freilegung beförderten Zerstörung entgangen. Die Entstehung dieses wie der meisten syrischen und palästinensischen Mosaikfußböden fällt anscheinend schon in die zweite Hälfte des 6. oder in den Anfang des 7. Jahrhunderts.

In Jerusalem sind eine ganze Anzahl von Mosaikböden ausgegraben worden, sowohl mit Bandornament (z. B. im Cönaculum und am Siloachteich) und einfachen geometrischen Mustern (am Ölberg, in der Stephanusbasilika u. a. m.), als auch mit Fischen und anderen Füllfiguren, darunter auf einem altchristlichen Gräberfeld vor dem Damaskustor ein besonders reicher, der in seiner Zusammensetzung die größte Ähnlichkeit mit dem Mosaik von Kabr Hiram zeigt und eine besondere Vorliebe für Vogelgestalten verrät, — endlich aber das einzige im Orient wohlerhaltene Beispiel bildmäßiger Behandlung des Paviments.

Das Hauptfeld, das eine mit Tierfiguren und Masken durchsetzte Akanthusranke und ein schmäleres Lotosblütenband umsäumen, nimmt die Gestalt des Orpheus unter den Tieren ein (Abb. S. 292). Es ist derselbe Typus, der gewissen Denkmälern der Plastik (S. 145 u. 149) zugrunde liegt, wenngleich die Auswahl der Figuren einige Abweichungen zeigt. Dem Satyr gesellt sich der Kentaur bei, manche Tiere hingegen fehlen. Erst aus einer solchen malerischen Gruppierung, deren konkrete, räumliche Beziehungen der Mosaizist genauer anzudeuten unterläßt, erklärt sich die merkwürdige Komposition jener Grabpfeiler. Auch das Orpheuspaviment diente einer Grabstätte zum Schmuck, und zwar der Doppelgruft zweier heiligen Frauen. Durch den Nimbus und die Namensbeischriften Theodosia und Georgia bezeichnet, sind beide inmitten des unteren Mosaikstreifens zu Seiten einer Säule, die ein schematisch gezeichnetes Ziegeldach trägt, also gleichsam in ihrem Mausoleum stehend dargestellt. Eine Flechtbandbordüre schließt diesen und einen noch schmäleren der Apsis vorgelagerten Streifen, dessen Rahmengeflecht die Figuren einer Löwenjagd füllen, mit dem Hauptbild zusammen.

Die Verbreitung der geometrischen Motive bis Mesopotamien wird durch mehrere Denkmäler (Aleppo, Zambur) bestätigt, daneben aber erscheint in diesem Gebiet die Anbringung von Porträtbüsten und -Figuren beliebt (Edessa).

Wie zu erwarten, greift der syrische Einfluß auch westwärts nach Kleinasien hinüber, wo durch die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte ebenfalls eine Anzahl von kirchlichen Mosaikböden freigelegt worden sind, — vor allem in Ephesos und Milet. Die Vorherrschaft profaner und symbolischer Tierstücke, — so kommen z. B. mehrfach die trinkenden Hirsche vor, — springt hier in die Augen. Andererseits geht hier mit den Flechtbandmotiven, unter denen auch das flächenfüllende Kreisgeflecht nicht fehlt, noch im 5. und 6. Jahrhundert eine aus antiker Tradition überkommene polygonale Musterbildung Hand in Hand. Die vollständigsten Überreste dieser Art birgt die Basilika im Asklepieion in Milet und die schönsten

Proben davon wiederum ihr Baptisterium (S. 233 u. 249). In die Felder der beiden die Piscina umfassenden Bahnen sind anscheinend mit bewußter Absicht einerseits lauter Einzelgestalten wilder oder in Freiheit lebender Tiere, wie der Panther, der Zebustier usw. als Füllfiguren eingesetzt, auf der anderen Seite aber eine zweifigurige bildartige Gruppe von Hirschen am Brunnen (Abb. 294) und, wenn man nach dem einzigen erhaltenen Nebefeld schließen darf, — Lämmer. In seinem vollen Bestande freilich konnte sich der christliche Bildstoff einer so untergeordneten Stelle wie dem Fußbodenbelag nicht anpassen. Gleichwohl sind im syrisch-hellenistischen Kunstkreise gelegentlich sogar einzelne christologische Szenen demselben einverleibt worden. Ein Beweisstück dafür hat sich auf unteritalischem Boden (in Teano) erhalten: es stellt in repräsentativer Komposition die huldigenden Magier in orientalischer Tracht vor Maria mit dem Kinde dar (Abb. 295) und daneben einen noch nicht sicher gedeuteten Vorgang.



Abb. 295. Huldigung der Magier und Nebenszene, Mosaikfeld (Teano)  
(im Museum von S. Martino in Neapel).

Auch in Byzanz kann dem kirchlichen Pavimentschmuck der frühchristliche Typenschatz mit seinen idyllischen und sogar mythologischen Beigaben hellenistischer Herkunft nicht gefehlt haben, mündet er doch, wie neuere Funde gelehrt haben, daselbst in die jüngere Technik des Schnittmosaiks (*opus sectile*) ein. In dieser Technik ist bereits der durch die russischen Ausgrabungen aufgedeckte Estrich der Studiosbasilika (S. 230) hergestellt, der auf dem Porphyrgrunde aus zementartigem Marmorstück eingelegte Darstellungen im Silhouettenstil in doppelter Flechtbandumrahmung aufweist. Dem Orpheusbilde reihen sich hier noch ganz heidnische Szenen wie Bellerophon mit der Chimära an, außerdem aber Motive der Jagd und des Landlebens. Gegenstücke einer etwas jüngeren Stilstufe zu den letzteren sind aus den Mauerresten einer kleinen Kirche bei Rodosto hervorgezogen worden.

Das dekorative System des kirchlichen Wandschmucks beleuchtet Ainalow, *Hellenist. Grundl. usw.*, S. 129 ff.; vgl. *Repert. f. K. Wiss.* 1903, S. 47 ff. Die Aufnahmen des A. da S. Gallo aus der Basilika des J. Bassus und S<sup>ta</sup> Costanza haben erst durch Schmarsow, a. a. O. ihre volle Würdigung gefunden. Zu den Pavimenten vgl. die Zusammenstellung bei Dalton, a. a. O. S. 420 ff. und Kaufmann, *Handb. d. christl. Archäol.*, S. 433 ff., sowie das Verzeichnis der syrischen, palästinensischen und mesopotamischen Mosaikböden von R. Horning, *Zeitschr. d. D. Palästina-Ver.* 1909, S. 113 ff.; im einzelnen für die Villa der Laberier P. Gauckler, *Mon. et Mém. Fond. Piot.* 1896, S. 177 ff. u. Taf. XX—XXIII; zum Simsonmosaik von Notabile und den pompejanischen alttestamentlichen Grotesken E. Becker, *Malta sotterranea*, S. 77 ff.; zum Kölner Mosaik J. Poppelreuter, *Zeitschr. f. christl. K.* 1909, S. 231 u. 311; zum Orpheusmosaik von Jerusalem vor allem Strzygowski, *Zeitschr. d. D. Palästina-Ver.* 1902, S. 139 u. Taf. 4 über die Mosaikböden in Milet Th. Wiegand, *Abhdl. d. Kgl. Pr. Akad. d. Wiss.* 1908, S. 31 ff.; für die Pavimente der Studiosbasilika und von Naib-Köi (bei Rodosto) B. Pančenko, *Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple* 1912, S. 22 ff. (S. A. des Rechenschaftsberichts).

### Der kirchliche Bildschmuck der Wände und Gewölbe.

Nächst dem Fußboden waren es vor allem Gewölbe, an denen die Antike das Glasmosaik, untermischt mit farbigem Marmor zu verwenden liebte, in der Erkenntnis, daß durch den Lichtreflex der gekrümmten Fläche der Reiz des Materials auf das glücklichste gesteigert wird. Brunnennischen, die manchmal auch figürliche Darstellungen zeigen, so z. B. eine



gelagerte Nereide (Pompeji) oder den Waldgott Silvanus (Lateranmuseum), boten der Entfaltung eines prächtigeren Farbenspiels ein günstiges Feld. Die koloristische Wirkung wird schon hier von den schimmernden blauen Gründen getragen. Der Zusammenhang des kirchlichen Mosaikschmucks der Apsiden und Kuppeln mit solchen Vorbildern aus den antiken Exedren und Rotunden ist im Gegenständlichen noch vollkommen greifbar. Auch in späterer Zeit blieb das kirchliche Mosaikbild noch oft genug auf diese seine angestammten Plätze beschränkt.

Über manche Apsis der erhaltenen altchristlichen Bauten breiten sich die üppigen symmetrischen Einrollungen der flächenfüllenden Akanthusranke (Abb. 269) aus. Durch reichliche Goldlichtung zu plastischer und dekorativer Wirkung erhoben, schmückt sie, zum Scheitel hin sich verjüngend, die Conche der seit dem Mittelalter der heiligen Rufina und Seconda geweihten Kapelle, die ursprünglich einen Anbau des lateranensischen Baptisteriums (S. 250) bildete. Bei einer solchen Nische konnte sich der altchristliche Mosaizist noch im 4. Jahrhundert damit begnügen, der gewöhnlichen Dekoration der Wölbung einige wenige christliche Symbole hinzuzufügen: das von vier Tauben umgebene Christuslamm in einem das muschelähnliche innerste Segment umziehenden Bogenfrieze und herabhängende edelsteingeschmückte Kreuze in den obersten Akanthuswindungen. Aber auch in der Hauptapsis einer der ältesten und größten Basiliken Roms nahm das Akanthusgeranke den breitesten Raum ein, nur ist es hier nicht mehr in so unverfälschter Gestalt erhalten geblieben. In S. Maria Maggiore hat Jacopo Torriti im Jahre 1295 fast den gesamten unteren und den mittleren Teil der Apsiswölbung unter Beseitigung des früheren Schmuckes mit der Darstellung der Krönung Marias, der anbetenden Engelchöre und der Schutzheiligen der Kirche ausgefüllt, an den Seiten aber die Rankenverbindungen geschont. So bieten sie denn noch heute die typischen Füllmotive der späthellenistischen und altchristlichen Akanthusranke (S. 267 u. 271) dar: Rosetten und Akanthusblüten, an Trauben naschende Hasen und Vögel, unter denen ein paar stolze Pfauen das Auge erfreuen (Abb. 296).

Ein weiterer Überrest desselben Apsismosaiks geht auf jenen Darstellungskreis zurück, dessen allgemeine Verbreitung in der kirchlichen Malerei eine ebenso sichere Tatsache ist, wie sein profaner Ursprung, der durch Torriti wenig veränderte untere Streifen mit einer idyllischen Flußlandschaft. Vom mittelalterlichen Meister rührt hier wohl nur der Paradieseshügel her und in dem ähnlichen Frieze des Apsismosaiks von S. Giovanni in Laterano, das ebenfalls durch ihn eine neue Figurenkomposition erhielt, außerdem die vom Cherub bewachte Gottesstadt im Mittelpunkt des Bildstreifens. Die Lämmer und trinkenden Hirsche hingegen sind altchristliche Zutaten zu einem durch und durch heidnischen Genrebild. Auf dem Strome, dessen Wasser den Urnen antiker Flußgötter entquellen, fahren Putten in Booten und Segelschiffen umher. Einzelne von ihnen fischen vom Felsufer aus. Einer der Knaben in S. Maria Maggiore lenkt den von einem Schwan gezogenen Muschelwagen. Das aber sind Züge, die wir aus Philostrats Bilderbeschreibungen und von antiken Mosaikfußböden her kennen. Mit anderen Worten: das alexandrinische Flußidyll ist von der altchristlichen Kunst ohne Bedenken in den kirchlichen Bildschmuck aufgenommen worden. Besitzen wir doch noch ein wichtiges Zeugnis dafür, daß auch das Mittelschiff der Basilika über den Säulen manchmal einen solchen landschaftlichen Fries enthielt, ein Zeugnis von um so höherer Bedeutung, als es sich auf ein verschwundenes Denkmal des Orients bezieht und der ganzen Komposition ausdrücklich den Namen des „Niles“ beilegt. Chorikios von Gaza gibt unter diesem Stichwort eine ganz entsprechende, an die Pavimente von Palestrina und Uthina (S. 315) erin-



Abb. 296. Apsismosaik von S. Maria Maggiore (Rom) mit Überresten des altchristlichen Akanthusornaments und (in der Mitte umgestaltetem) Flußidyll.

nernde Schilderung von dem Mosaikschmuck der Obermauer in der Stephanusbasilika zu Gaza. In den römischen Basiliken führt der Fluß freilich stets den Namen des Jordan, doch hat dort vielleicht erst das Mittelalter die Umtaufe vollzogen, während die altchristliche Kunst regelmäßig auf das Puttengenre verzichtet, wo sie wirklich den Jordan darstellen will. Ein anderer Gewährsmann (Nilus) erwähnt Szenen des Fischfanges als einen geläufigen, wenngleich verwerflichen Gegenstand der Darstellung in Kirchen und spricht dabei vom Meere. Es beruht auf reinem Zufall, daß für den Osten solche Motive im Apsidenschmuck nicht bezeugt werden. Sie dürften sich allenthalben gerade im letzteren einst über eine viel breitere Zone ausgedehnt haben. So wies eins von den kleinen Privatoratorien vorkonstantinischer Zeit in Rom — es wurde in den siebziger Jahren auf dem Monte della Giustizia ausgegraben, blieb jedoch leider nicht erhalten — in der unteren Hälfte der Altarnische den von Putten befahrenen Fluß und darüber Christus zwischen den Aposteln auf. Welcher Beliebtheit sich aber dieser Bildstoff im frühchristlichen Kirchenschmuck erfreute, erhellt vollends aus seiner weiteren Verwendung in dem uns noch aus älteren Zeichnungen bekannten (1620 durch eine Restauration zerstörten) Mosaikschmuck des Kuppelgewölbes von S. Costanza.

Zu den Aufnahmen Antonios da S. Gallo (S. 314) kommen ergänzende Skizzen von einzelnen Szenen des Kuppelmosaiks hinzu, welche Pompeo Ugonio und Francesco Ollanda, sowie ein Anonymus (Kod. Escur.) im 16. Jahrhundert aufgenommen haben. Sie geben uns eine deutlichere Anschauung von der noch ganz aus hellenistischem Geiste geborenen Dekoration





Abb. 297. Weibliche Bildnisbüste, bacchische Szenen und ornamentale Muster, Gewölbmosaiken in Sta Costanza (Rom).

des eigentlichen Kuppelraumes. Und schon mit dieser ältesten uns bekannten Flußlandschaft der kirchlichen Malerei verbindet sich ein christlicher Bilderzyklus. Aus den verschiedenen Aufnahmen vermögen wir einzelne Szenen nahezu mit Sicherheit zu erkennen.

Wieder breitet sich hier zu unterst der ruhige Spiegel des Flusses, das Kranzgesimse begleitend, aus (Abb. 291). Er ist belebt von Vögeln und Booten. Hier fährt ein Knabe auf dem Rücken eines Schwanes, dort sticht ein anderer vom Flöß herab nach einem Polypen. Einige führen Netze und Fischkörbe oder angeln auf den Felsklippen sitzend, die in gleichen Abständen aus dem Wasser emportauchen. Von diesen steigt ein luftiges, durch eine aus Delphinen gebildete Girlande verkettetes Rankenwerk auf, das die Kuppel wie eine Laube über-

spinnt und in zwölf Abschnitte gliedert. Karyatidenartige Gestalten, die aus Akanthuskelchen hervorstechen, jede von zwei aufblickenden Pantheren umgeben, tragen es. Dreifigurige Statuettengruppen schieben sich in halber Höhe ein, wo ein horizontaler Streifen die Wölbung nochmals umgürtet und für eine zweite Szenenreihe die Standfläche herstellt. In der unteren Reihe war sichtlich das Opfer Kains und Abels (Abb. 107) dargestellt, daneben anscheinend der Urteilspruch Daniels (oder eine Lehrszene), dann angeblich das Opfer des Elias, weiterhin vielleicht Tobias (oder Petri Fischzug), endlich das Quellwunder des Moses (Abb. 291). In der oberen Reihe, deren Bilder wahrscheinlich in Rahmen eingeschlossen waren (wie z. B. in Abb. 38), ist ein Wunder des Herrn bezeugt und könnte sich ein anderes Bild auf sein Gespräch mit Petrus bezogen haben, — wenngleich es eine unsichere Vermutung bleibt, daß sämtliche Vorwürfe hier dem Neuen Testament angehörten. Das Band, das alle Geschichten zusammenhielt, war wohl nicht enger geknüpft als in den Katakombenfresken, ein Umstand, der unleugbar zugunsten der ursprünglichen Bestimmung des Baues zum Mausoleum spricht. Umfaßte doch die Auswahl der Szenen, wie es scheint, vorwiegend mit dem sepulkralen Typenschatz übereinstimmende Gegenstände. Auch die leichte Umrahmung des Bilderzyklus erinnert lebhaft an die Laubendecken der Grabkammern (S. 51/2), wenn ihr auch ein einheitlicheres, radiales Schema zugrunde liegt. Mit einem Wort, das Mosaik hängt im konstantinischen Zeitalter noch ganz von malerischen Vorbildern ab, die nur in die beständige Technik umgesetzt werden. Formensprache und Farbengebung sind dadurch bestimmt. So bewahrt denn auch S. Costanza an den Gewölben des Umgangs noch beträchtliche Reste der gleichzeitigen ornamentalen Mosaikbekleidung mit eingestreuten Figuren, die im Charakter der Katakombenmalereien gehalten sind. Der Grund ist durchweg ein weißer (aus Palombinowürfeln zusammengesetzt), die Gestalten haben den dunklen, rötlichen Fleischtönen, die Gewänder lebhaftere Farben. In ähnlicher Farbenharmonie haben wir uns auch das Kuppelmosaik vorzustellen. Von den erhaltenen Gewölbmosaiken berühren sich am nächsten mit der sepulkralen Dekoration (S. 52 ff.) zwei von Weinlaub überrankte Felder über den in der Querachse gelegenen Abschnitten des Umgangs. Wir erblicken da die bekannten Motive der Einbringung der Trauben auf dem Ochsengespann und der Kelterung durch tanzende Putten (S. 106 u. 141). Die Mitte nimmt beidemale eine Porträtbüste ein (Abb. 297), die eine im goldenen, die andere im Purpurgewande. Wenn wir in ihnen Bildnisse der Constantina und ihres sehr viel jüngeren Gatten Constantius

Gallus (schwerlich hingegen ihrer nach guter Überlieferung ebenfalls hier beigesetzten Schwester Helena) erkennen dürfen, muß die Entstehungszeit dieser Mosaiken erst um Mitte des 4. Jahrhunderts fallen. Eine dekorative Komposition echt hellenistischer Tradition trägt auch ein Gewölbefeld, das in anscheinend völlig regellosem Durcheinander mit Baumzweigen, Schalen, Weinkrügen und sonstigem Zubehör eines Mahles oder Trinkgelages wie übersät erscheint. Selbst im Paviment trat das bacchische Element stark hervor, wie die Darstellung eines tanzenden und eines als Silen auf dem Esel reitenden Putto, — die einzige in Zeichnung erhaltene, beweist. Unter den streng ornamentalen Mosaiken des Umgangs herrschen unendliche Muster, die aus gereihten oder verflochtenen Kreisen bestehen, vor (Abb. 297). Eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit figürlicher Füllmotive, schwebende Genien und Psychen, verschiedene Vogelarten, aber auch Lämmer mit dem Hirtenstab und Milcheimer (S. 66), alles in ganz dekorativer Farbgebung, wirkt der einförmigen Pracht des schweren Bandgeflechtes entgegen, während im einfacheren Kreisornament ein regelmäßiger Wechsel stilisierter Blütenmotive, kleiner idyllischer Figuren und weiblicher Köpfe, die ein Kelch umschließt, stattfindet. Einzelne Gewölbefelder zeigen endlich rein geometrische, aus Achtecken, Kreuzen und länglichen sechseckigen oder aus vierstrahligen Sternen zusammengesetzte Polygonalmuster (S. 57/8 und 318).

Daß sich im Mausoleum der Constantina die Umfassungsmauer in ihrer polychromen Vertäfelung dem System des Tamburs anschloß, dürfen wir auch ohne ausdrückliches Zeugnis voraussetzen. Von den Rundnischen des Umgangs war noch zu Ugonios Zeit eine größere Anzahl als heute mit Mosaiken ausgestattet. In den kleineren hat sich mehrfach nach Entfernung des späteren Putzes das Christusmonogramm auf gestirntem Grunde, wie es jüngere Mosaiken zeigen (s. unten), wiedergefunden. In der dem Eingang gegenüberliegenden Altarnische und der vorgelegten Kuppelwölbung verzeichnet Ugonio eine dem Apsismosaik von S. Pudentiana (s. unten) entsprechende Komposition sowie die Darstellung des Christuslammes mit dem Kreuznimbus, das von anderen Lämmern umgeben war in halbzerstörtem Zustande. Zwei weitere, noch heute erhaltenen Szenen nehmen die einander in der Querachse des Baues gegenüberliegenden Konchen ein und gehören ihrem Stil und ikonographischen Charakter nach unverkennbar zusammen. Hier wie dort ist Christus in der Hauptgestalt zu erkennen, doch erschweren tiefeingreifende Restaurationen die Deutung des einen Bildes, das ihn auf der Erdkugel thronend zeigt. Palmen, die beiderseits aufwachsen, bedeuten uns, daß der Vorgang sich im Paradiese abspielt. Der Herr reicht einer mit bedeckten Händen und gebogenen Knien von links herantretenden (fälschlich als Jüngling ergänzten) Gestalt eine Rolle hin. Christus selbst war hingegen augenscheinlich anfangs jugendlich aufgefaßt, da die blühenden Züge des schnurrbartlosen Antlitzes mit dem langen Bart nur unorganisch verbunden erscheinen. Da auch er in der Linken eine Rolle hält, so läßt alles auf die Überreichung der Krone — denn die zweite Rolle kann nur ein Restaurator erfunden haben — an einen Apostel oder Märtyrer schließen, d. h. auf eine jener Szenen, wie sie uns im 4. Jahrhundert auch in den Katakomben öfters begegnen (S. 87). Eine noch erhabener Handlung stellt das zweite Mosaik dar, glücklicherweise in sehr viel besserer Erhaltung: die sogen. Übergabe des Gesetzes (Abb. 298).

Ihre richtige Ergänzung ergibt sich aus zahlreichen Parallelen (S. 116, 178 u. 195) mit voller Sicherheit. Auf dem Paradieseshügel stehend, dem die vier (jetzt nur noch drei) Flüsse entquellen, und dessen Gipfel rötliches Gewölk umhüllt, hält der Herr zugleich mit Petrus das entrollte Schriftblatt, das (mitsamt der Aufschrift „Pacem“ statt „Legem“) ebenso unrichtig ergänzt ist wie der zu kurz geratene Oberkörper und der charakterlose Kopf des Apostels. In seiner Linken aber ist noch das Ende des Stabkreuzes übriggeblieben, das er in dieser Szene zu tragen pflegt (S. 117). Der anbetende Paulus ist nur wenig verändert, und in der Gestalt Christi steht uns vollends ein unverfälschter altchristlicher Typus vor Augen, der im Abendlande sonst nirgends so getreu das syrische Urbild widerspiegelt. Wir erblicken hier das „Antlitz ohne Runzeln und Flecken“ mit der „freien heiteren Stirn“, die nußbraunen, „nach der Weise der Nazaräer“ gescheitelten, über den Ohren schlichten, darunter gelockten Haare und den gleichfarbigen kurzen, geteilten Vollbart, die wasserblauen Augen, d. h. alle jene Züge, von denen im apokryphen Lentulusbrief (S. 310) die





Abb. 298. Die Übergabe des Gesetzes im Paradiese, Nischenmosaik in Sta Costanza (Rom).

Rede ist und die wir aus den Evangelien Rabulas und von Mar Anania kennen (S. 296). Ein grünblauer Nimbus umschließt das Haupt, das Gewand ist purpurviolett mit goldenen Klaven. Die großartige Gebärde der Rechten weist auf den (heute fehlenden) Phönix im Palmenwipfel hin. Die den Hügel umstehenden Lämmer vertreten in ihrer Vierzahl die Evangelisten, während unter den Palmen, die auf beiden Seiten das Mosaik abschließen, wie sonst in der vollständigeren Komposition, die Städte des Heils, Bethlehem und Jerusalem, in Gestalt kleiner Rundbauten dargestellt sind.

Im weiten Sinne der Berufung der Apostel zur Verkündigung und Bewahrung des göttlichen Gebotes, dessen Befolgung den Lohn des ewigen Lebens verbürgt, hat das Zeremonialbild der antiochenischen Kirche (S. 114 u. 117) seinen Weg ins Abendland gefunden. Es kann freilich nicht als ausgemacht, wenn auch nicht als ausgeschlossen gelten, daß es erst bei der Verwandlung des Mausoleums der Constantina in ein Baptisterium hinzugefügt worden ist. Geht doch durch den Mosaikschmuck sämtlicher Nischen des Umgangs, soweit wir über ihn unterrichtet sind, dieser kirchlich liturgische Zug. Von ihnen aber ist die dem Eingang gegenüberliegende anscheinend erst nachträglich an Stelle eines zweiten Eingangs ausgebaut worden, um den vorher inmitten des Kuppelraumes aufgestellten Porphyrsarg (S. 141) aufzunehmen, vor dem später der Altar zu stehen kam. Andernfalls spricht sich in der Verteilung der älteren idyllischen und naiv symbolischen Szenen auf Gewölbe und Fußboden —, der lehrhaften Kompositionen hingegen auf die dem Beschauer unmittelbar vor Augen gerückten Konchen der Ringmauer, vielleicht schon eine ursprüngliche künstlerische Berechnung aus. In technischer Hinsicht verbindet der weiße Grund auch diese Szenen mit der Dekoration der Tonnengewölbe und der Kuppel. Ihr Stil ist jedoch ein



etwas strengerer. In der menschlichen Gestalt bricht die repräsentative Auffassung mit ganzer Stärke durch und selbst die Lämmer zeigen bei der Übergabe des Gesetzes nicht mehr die anmutige Bildung der antiken Füllfiguren der Kreisgeflechte. Auch besteht die ornamentale Umrahmung der beiden übriggebliebenen Szenen aus üppigeren und schwereren Girlanden als das Rankenwerk der Kuppellaube. Allein ein solches Nebeneinander ungleichartiger Elemente braucht uns in der Übergangszeit des 4. Jahrhunderts nicht allzusehr zu befremden, zumal wenn die Nischenmosaiken erst ein paar Jahrzehnte später ausgeführt wurden. Einen unzweifelhaften Hinweis auf die veränderte Bestimmung des Baues enthalten diese jedenfalls nicht.

Einen Schritt weiter in der Fortbildung des dekorativen Systems der Mosaikmalerei führt ein Denkmal mit einem ähnlich gemischten und doch zweifellos zusammengehörigen Bilderbestand, der die ikonographische Entwicklungsstufe der Nischenmosaiken von S<sup>ta</sup> Costanza nicht übersteigt und in gleichem Maße von Einflüssen der altchristlichen Kunst des Orients durchsättigt ist. Wir dürfen die Reste des Kuppelschmuckes des neben der Basilika der hl. Restituta gelegenen Baptisteriums von S. Giovanni in Fonte in Neapel (S. 249) geradezu als eine Arbeit syrischer Mosaizisten ansehen, in so zahlreichen Punkten berühren sie sich mit Denkmälern des antiochenisch-palästinensischen Kunstkreises. Eine vor wenigen Jahren ausgeführte verständige Restauration hat erst den hohen künstlerischen Wert dieser Mosaiken in das rechte Licht gestellt. Die prächtige, durch reichliche Anwendung des Goldes gesteigerte Farbenwirkung vereint sich hier mit einem malerisch breiten, der Antike noch wenig entfremdeten Figurenstil. Das dekorative System aber ist zu monumentaler Einheitlichkeit der Anordnung vereinfacht.

Von einem mittleren Kreise, den eine breite Ringbordüre umschließt, strahlen acht radiale Keilstreifen nach den Ecken des Oktogons aus, über dem das Kuppelgewölbe aufgemauert ist, so daß dazwischen acht breitere, trapezförmige Felder entstehen. In den Radialstreifen steigen Fruchtgirlanden aus kostbaren Vasen auf, belebt von allerlei naschhaftem Federvolk. Paarweise sitzen Pfauen, Tauben und Perlhühner in der ringförmigen Borte neben fruchtgefüllten Körben, und in ihrer Mitte, dem heutigen Eingange gegenüber, erblicken wir einen nim-



Abb. 299. Mosaikschmuck der Gewölbe von S. Giovanni in Fonte (Neapel)

(nach E. Bertaux, *L'art dans l'It. meridionale*, 1904).



bierten Phönix in Feuerflammen. Eine symmetrische Vogelgruppe füllt auch den oberen kleineren Abschnitt jedes Trapezfeldes, während der größere darunter einem Bilde vorbehalten bleibt. Von dem trennenden Querbalken wie von der inneren Kreisbordüre hängen gereifte Vorhänge herab. Mehr als die Hälfte dieses Gewölbschmuckes ist gänzlich zerstört, doch sind von drei Bildfeldern beträchtliche Teile erhalten. In einem vierten ist nur noch eine sitzende Gestalt mit der Schriftrolle in der Linken vor einer Adicula übriggeblieben, und von einer ihr gegenüberstehenden nicht mehr als die linke Schulter und ein Stück des Nimbus. Hat hier ein Deutungsversuch (im Sinne der Frauen am Grabe) große Wahrscheinlichkeit, so erlauben vollends an entgegengesetzter Stelle die verstümmelten Überreste zweier Szenen, das Gespräch mit der Samariterin und das Wunder der Weinverwandlung festzustellen. Am vollständigsten stehen uns glücklicherweise die beiden bedeutsamsten Darstellungen vor Augen. In der Gesetzesübergabe fehlt nur der Oberkörper des Paulus mitsamt der Palmenkrone und der Rechten Christi, während der heraneilende Petrus mit dem Stabkreuz im linken Arme in typischer Charakteristik und Christus in demselben, wenngleich etwas freier wiedergegebenen, Typus wie in S. Costanza (S. 323) alle Unbilden überdauert haben. Das Nebenbild findet ebenso leicht seine Erklärung, da es die Hauptfiguren bewahrt. Es schildert den wunderbaren Fischzug Petri, eine Szene, die sich nur noch einmal in ähnlicher Auffassung im Mosaikenzyklus von S. Apollinare Nuovo in Ravenna wiederfindet. In Neapel steht der jugendliche Christus links am Felsgestade, die Rechte gegen das Wasser ausstreckend, auf dessen Höhe ein Kahn fährt. Petrus sitzt nackt darin, wie im Evangelium (Joh. XXI, 7) berichtet wird. Doch könnte dieser Zug auch dem antiken Fischeridyll entstammen, wie der Polyp und die Schildkröte, die das feuchte Element mit den Fischen teilen? Im Boote saß, wie in Ravenna, eine zweite Gestalt am Steuer. Sie ist mit der übrigen Landschaft verschwunden. Aus den Ecknischen (S. 249) schauen die Evangelistensymbole herab, Löwe und Engel in nahezu vollständiger, der Stier in sehr viel schlechterer Erhaltung, während der Adler fehlt. Im Rücken eines jeden entfalten sich sechs Flügel, ungeachtet der halbornamentalen, blattähnlichen Bildung das sicherste Merkmal der syrischen Herkunft dieser phantastischen Gestalten (S. 2 u. 186). Oberhalb der Nischen erblicken wir den Guten Hirten, wie er ein Lamm trägt und den auf ihn zuschreitenden Lämmern oder Hirschen die blumenbedeckte Weide und das frische Wasser weist, an den Wandflächen daneben endlich zuseiten der Fenster, die heute bis auf eins zugemauert sind, je zwei Märtyrer, welche ihre Kronen in der Rechten emporhalten oder mit beiden Händen erheben, um sie dem Herrn darzubringen. Die Beziehung des gesamten Bildschmucks auf das inmitten desselben dargestellte Symbol (Abb. 299) wird dadurch verdeutlicht.

Der blaue Grund innerhalb des Kreises im Scheitel der Kuppel, wo das Kreuzmonogramm mit dem



Abb. 300. Märtyrerpaar, Wandmosaik in S. Giovanni in Fonte (Neapel)  
(nach Bertaux, a. a. O.).

Stamm nach dem ursprünglichen Eingang weisend erscheint, ist gestirnt (und ebenso auch in den Eckenischen). Mag das Symbol der von der Gotteshand gehaltenen Krone über demselben an sich noch älter sein, so hat die Einführung des Firzaments an dieser Stelle und des Lichtnebels, der als grüner Nimbus seine Schlinge umzieht, ihren zeitgeschichtlichen Grund in den Himmelserscheinungen strahlender Kreuze, die man im konstantinischen Zeitalter wiederholt gesehen zu haben glaubte. So berichtet ein im 4. Jahrhundert verfaßter apokrypher Brief des Patriarchen Cyrill von Jerusalem dem Kaiser von einem solchen in der heiligen Stadt am Pfingsttage beobachteten Naturwunder.

Das Eindringen eines solchen Zuges fügt den Beziehungen des Denkmals zur syrischen Kunst noch ein gewichtiges Beweisglied hinzu. Seine Entstehung kann nach allen ikonographischen und stilistischen Anhaltspunkten schwerlich später als in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts

fallen. Daß aber das Baptisterium als Bau noch älteren, d. h. vielleicht sogar konstantinischen Ursprungs ist, liegt durchaus im Bereich des Möglichen, gehört es doch sichtlich mit der Basilika (S. 241) aufs engste zusammen.

Der Mosaikenzyklus des Neapler Baptisteriums zeigt in seinem Bestande wie in einzelnen Kompositionen eine weitgehende Übereinstimmung mit den Arkadensarkophagen (S. 112 ff.) und ihnen verwandten Denkmälern der Kleinkunst. Der sitzende Christus im Gespräch mit der Samariterin, das Einfüllen des Wassers in die Krüge beim Wunder von Kana, die symbolische Erweiterung des Hirtenbildes und die Gesetzesübergabe sind wie die Evangelistensymbole Elemente der antiochenischen Ikonographie. Der Stil kann dem nicht vollkommener entsprechen. Die jugendlichen Rundköpfe (Abb. 300) und die etwas gespannten Stellungen der Gestalten vertreten die unverkennbaren malerischen Gegenwerte des Figurentypus der besagten Sarkophagklasse (S. 120/1). Auch die Faltengebung mit ihren breiten Flächen einerseits und manchen scharfzügigen, hier durch härtere Linien eingezeichneten Hauptmotiven andererseits hat in ihrem Verhältnis zum Körper ein völlig gleichartiges Gepräge. Die Frauentracht erinnert zugleich augenfällig an diejenige der Lipsanothek von Brescia (Abb. 182). In der weichen malerischen Wiedergabe wirkt aber alles etwas freier, wirkt noch die Antike stärker nach. Überaus reich ist die Abstufung der Übergänge von Licht und Schatten bei vereinfachter koloristischer Gesamthaltung der Figuren im Gegensatz zu den farbenfreudigeren Akkorden der Kränze, Vögel und Vasen auf dem Golde. Die Köpfe gehen sehr nahe mit dem bläulichen Weiß der Gewänder zusammen, dieses aber bildet einen wirkungsvollen Kontrast zum blauen Grunde, der hier zum erstenmal zum Träger der Komposition wird. Er ist nicht von einheitlicher Sättigung sondern vertieft sich oft schattengleich auf einer Seite der Gestalten. Die Märtyrer stehen vor heller Wand, in die ein Fenster einschneidet (Abb. 300). Die Lichtseite der Figur aber setzt sich vom beschatteten Grunde ab. So waltet hier noch volles Verständnis für die einheitliche Beleuchtung des Raumes. Gewisse Ungleichheiten der Bilder sind nicht die Folge verschiedener Entstehungszeit oder späterer Wiederherstellung. Sie entspringen dem Übergangsstil. Daß Christus als Wundertäter jugendlich, in der Gesetzesübergabe bärtig erscheint, hat in der Plastik desselben Kunstkreises seine vollkommene Parallele (S. 121/2).

Eine ungezwungene Beziehung der einzelnen Szenen auf die Taufhandlung ist aus dem Bildschmuck von S. Giovanni in Fonte schwerlich herauszulesen. Wohl aber spricht er schon einen geschlossenen Gedankenzusammenhang kirchlicher Färbung aus: der Herr, der sich durch seine Taten offenbart hat, ist durch sein Leiden zur Herrlichkeit eingegangen, er hat die Apostelfürsten als Hüter seiner Lehre eingesetzt und verleiht denen, die an ihn glauben, den Lohn seligen Lebens. Während in S. Costanza die Zeremonialbilder noch wie eine Zutat zum symbolischen Zyklus erscheinen und es vielleicht auch sind, ist hier bereits eine Zusammenfassung erfolgt.

In Neapel erscheint die feierliche Symbolik der Gesetzesübergabe dadurch gesteigert, daß Christus auf der Erdkugel steht, aber die Komposition tritt nicht aus dem Zusammenhange der ganzen Bilderreihe heraus. Die christliche Kunst hatte ihr jedoch schon damals eine zentrale Stellung als Apsisbild der Kirche eingeräumt, so z. B. allem Anschein nach in der alten Petersbasilika. Welcher Bauperiode (S. 236) deren Mosaik auch entstammen mag, über das wir einzig und allein durch eine erst lange nach der einschneidenden Restauration Innocenz III. (1216 n. Chr.) angefertigte Zeichnung unterrichtet sind, eine andere Beziehung zwischen dem thronenden Christus und der ihn umstehenden Apostelfürsten ist hier nicht



wohl denkbar. Auf diese Weise ist Christus anscheinend zuerst in den Mittelpunkt der Apsis gerückt, wo die Komposition bald mit neuen Motiven durchsetzt und ihre Bedeutung verallgemeinert worden ist (s. unten). Der Rang wurde ihr freilich im Anfang von einem anderen Zeremonialbild streitig gemacht, von der Parusie, die auch an den Arkadensarkophagen so oft den Hauptvorwurf des plastischen Schmuckes bildet (S. 116). Wie die letztere allmählich aus dem älteren Typus des Apostelkollegiums mit dem lehrenden Christus herauswächst, können wir noch in den Denkmälern des kirchlichen Monumentalstils verfolgen. Die uns schon in der Katakombenmalerei bekannte Komposition (S. 82 ff.) ist mehrfach im Kirchenschmuck des 4. und 5. Jahrhunderts bezeugt und noch in einem Beispiel erhalten. In Neapel wies sie das Apsismosaik der Severianischen Basilika (S. 241) auf, in S. Costanza die Hauptnische des Umgangs (S. 323). Hier waren der Jüngerschaft zwei stehende Frauengestalten beigesellt. Diese fehlen hingegen noch dem Mosaik der Kapelle S. Aquilino in Mailand (S. 249). Inmitten der dichtgedrängten Reihe der Zwölf sitzt dort Christus als Jüngling mit halblangem lockigem Haar, wie sie, in weiße Gewänder gekleidet, mit der halbgeöffneten Rolle in der Linken, die Rechte mit einladendem Hinweis erhoben (Taf. XIX, 2). Vor den Fresken der Coemeterien (S. 82 ff.) hat das Mosaik nur die großartigere Gebärde und das in den Nimbus eingeschriebene Christusmonogramm voraus. Auf einen vorgerückten Zeitpunkt seiner Entstehung läßt trotzdem auch die Anwendung des reinen Goldgrundes schließen, doch erlaubt die malerisch weiche Modellierung sowie die wenig entwickelte Individualisierung der Apostel — nur Petrus und Paulus zu Seiten des Herrn zeigen bereits ausgeprägte Charakterköpfe — das Gemälde kaum allzu nahe an die Mitte des 5. Jahrhunderts anzusetzen. Als allegorisches Gegenbild aus dem Hirtenggenre erklärt sich dann wohl auch ein stark ergänztes Mosaik in der zweiten Echnische der Kapelle am leichtesten, das mehrere Hirten in bergiger, von zwei Bächen durchströmter Landschaft lebhaft um ihre Lämmer besorgt zeigt. Rötlichgraue Wolkenstreifen durchziehen den Goldgrund über dem Horizont. Das Kostüm der Hirten setzt sich schon aus lebhafteren Farbentönen zusammen.

Unter der Einwirkung des palästinensischen Kults der heiligen Stätten ist der einfache Grundtypus des Apostelkollegiums mit seinem göttlichen Lehrer (S. 82) zur großartigen Repräsentationsszene der Parusie fortgebildet worden, wie sie uns im Apsismosaik von S. Pudenziana, einem der schönsten Roms und dem ältesten erhaltenen, vor Augen steht (Taf. XIX, 1). Wiederholte Restaurationen (in den Jahren 772 bis 797, 1588 und 1829 bis 1832), durch die leider die Einzelheiten starke Veränderungen erfahren haben und durch die es nicht nur des gesamten Sockelstreifens, sondern auch der beiden äußersten Gestalten des Hauptbildes beraubt worden ist, haben seine mächtige geistige Wirkung und seine Farbenpracht nicht zu zerstören vermocht. Durch Heranziehung älterer Zeichnungen und Inschriftenkopien ist es G. B. de Rossi gelungen, die Entstehungszeit und den vollen Bestand der ursprünglichen Komposition festzustellen. Die Ausschmückung der Apsis erfolgte darnach unter dem römischen Bischof Siricius (384 bis 397) auf Kosten der Presbyter Illicius, Leopardus und Maximus. Die richtige Deutung aber hat sich erst der jüngsten Forschung erschlossen.

Noch de Rossi glaubte die Darstellung auf die Gründung der Kirche durch den hl. Pudens, den Gastfreund des Petrus (S. 239), beziehen zu müssen, und erkannte in den Kränze haltenden beiden Frauengestalten des Mosaiks dessen Töchter Praxedis und Pudenziana, die Namensheiligen der einander benachbarten römischen Basiliken, und in der Szenerie den Vicus Patricius, in dem das Haus des Pudens nach der Tradition gelegen war. Gleichwohl deutete er den tieferen Sinn des Mosaiks schon vollkommen richtig: es sei Christus mit seinen Jüngern im himmlischen Jerusalem dargestellt, dessen Bild der Künstler mit solchen lokalen Zügen ausgeschmückt habe. Daß die Versammlung, der Christus auf dem edelsteingeschmückten, mit dem Purpur-





1.



2.

1. Christus als Lehrer der Apostel im himmlischen Jerusalem (Parusie), Apsismosaik von S<sup>ta</sup> Pudentiana (Rom)
2. Christus als Lehrer der Apostel (Parusie), Nischenmosaik der Kapelle S. Aquilino in S. Lorenzo (Mailand)





kissen belegten Throne vorsitzt, auf einem konkreten Schauplatz gedacht ist, kann in der Tat keinen Augenblick zweifelhaft bleiben. Um das Sigma, das die Apostel einnehmen, zieht sich ein halbkreisförmiger Portikus, in perspektivischer Ansicht zu beiden Seiten in seinen Maßen anwachsend, herum. Über sein Dach hinweg fällt der Blick auf weiter entfernte Gebäude, unmittelbar hinter der Halle aber steigt über dem Throne des Herrn ein rötlicher Felsen auf, und auf diesem ist ein mit Perlen besäumtes, mit Juwelen bedecktes, prunkvolles Kreuz errichtet. Zum ersten Male tritt uns dasselbe hier in einem datierten Kunstwerk entgegen, um fortan bald in ähnlicher Verbindung auf einem Hügel, bald auf einem dreistufigen Sockel aufragend oder von einem Baldachin überdacht in der Malerei wie in der dekorativen Plastik und in der Kleinkunst die weiteste Verbreitung zu finden. Sein Vorbild ist jenes vielleicht schon von Konstantin d. Gr. auf demselben Punkte, auf dem das Kreuz Christi angeblich gestanden haben sollte (S. 207), aufgestellte, in der Folge durch Votivkreuze späterer Kaiser ersetzte Prunkkreuz, von dem verschiedene Pilgerberichte sprechen. Ausdrücklich erwähnt es der anonyme Verfasser eines im Jahre 530 abgefaßten Breviars im Atrium, durch das die Anastasis mit dem sogenannten Martyrion in Verbindung stand (S. 207 u. 247), doch nimmt schon Etheria am Ausgang des 4. Jahrhunderts wiederholt darauf Bezug. Den Golgathafelsen hat der Mosaizist auch in S. Pudentiana darstellen wollen und in den ihn umgebenden Architekturen die konstantinischen Bauten. Es dürfte gewagt sein, die letzteren im einzelnen herauserkennen zu wollen, zumal nachdem manche Teile durch die späteren Ausbesserungen ein verändertes Aussehen erhalten haben. Im Grunde kommt es auch nicht so sehr darauf an, ob wir nach Osten auf Vorbauten der Basilika oder nach Westen auf die Gebäudegruppe der Auferstehungskirche blicken oder ob der Künstler, was vielleicht das Wahrscheinlichste bleibt, in einer Art Idealansicht ohne strenge Orientierung die gefeiertsten Heiligtümer zusammengefaßt hat; von Bedeutung ist vor allem, daß er die unzweifelhafte Absicht hatte, das himmlische Jerusalem im Bilde des irdischen darzustellen. Die Anregung dazu boten ihm die hochtönenden Vergleiche des Eusebius u. a. m., in denen die Bauten Konstantins mit dem neuen Zion verglichen werden. Frei erfunden ist gewiß kein Zug in der ganzen Komposition. Auch der Portikus läßt sich auf verschiedene, von den Pilgern geschilderte Lokalitäten beziehen, am ehesten wohl auf einen zwischen der Basilika und dem Golgathafelsen abgegrenzten Platz, auf dem die im Martyrion bewahrte Reliquie des wahren Kreuzes Christi vom Volke verehrt zu werden pflegte und dem Bischof am Feste der Kreuzaufrichtung die Kathedra bei dem Prunkkreuze aufgestellt wurde.

Die Mosaikmalerei des ausgehenden 4. Jahrhunderts hat sich in S. Pudentiana der Aufgabe noch völlig gewachsen erwiesen, ein einheitliches Bild in Licht und Farbe zu gestalten, ein Bild, das mit vollkommener Beherrschung der malerischen Perspektive zugleich den glücklichsten monumentalen Aufbau der Gruppe vereint. Durch reichliche Schattengebung heben sich die Gestalten der Apostel in lebhaften, farbigen Tönen als nähere greifbare körperliche Erscheinung von den blaßbrötlichen Architekturen ab. Unter ihnen tritt wiederum Christus im tiefroten, goldgelichteten Purpurgewande beherrschend hervor. Der Himmelsgrund gewinnt durch zarte rosige und silbergraue Wolkenstreifen, aus denen er sich zusammensetzt, eine außerordentliche Durchsichtigkeit und weicht hinter die festen Linien der Architekturen zurück. Eine solche Lichtwirkung ist in den Denkmälern der Mosaiktechnik nie wieder erreicht worden. Das Licht flutet in gleichmäßiger Fülle von links durch alle Pläne, die Massen sondernd und auf den ihm zugewandten Flächen der Felsklippen, der Dachziegel, der Gitterfüllungen und zumal der Köpfe und Gewänder aufrallend. Von dieser malerischen Gesamtwirkung ist trotz aller Ausbesserungen wenig verloren gegangen. Dagegen bewahren nur einzelne Kopftypen ihren echten Stilcharakter; am reinsten wohl die Apostelfürsten, deren Individualisierung freilich bei Paulus einen so charakteristischen Zug wie die Glatze vermissen läßt; nächst ihnen vor allem die bartlosen Römerköpfe links, die wie sie eine breitere Modellierung aufweisen. Das Antlitz des Heilands ist ungleich stärker nachgebessert, aber in dem noch halbwegs erkennbaren Typus mit dem üppigen kastanienbraunen Haupthaar und dem langen geteilten Vollbart dürfen wir doch ein verbreitetes ikonenhaftes Christusideal erblicken, das erst später ein mehr orientalisches Gepräge erhält (s. unten). Groß und eindrucksvoll ist die lehrende



Gebärde des Herrn und ebenso glücklich der Ausdruck staunender Hingabe und lebhaften Meinungsaustausches unter seinen Zuhörern. Mit der Würde paart sich noch Freiheit der Bewegung. Die Frauengestalten nehmen an dem geistigen Verkehr, der die Versammlung belebt, keinen Anteil, sie stehen als bloße Begriffspersonifikationen in engster Beziehung zu den Apostelfürsten, die sie krönen. Die Deutung, die ihrer Rolle allein gerecht wird, sieht in ihnen die Vertreterinnen der juden- und heidenchristlichen Kirche. Begegnen uns diese doch immer wieder in den Denkmälern des 4. und 5. Jahrhunderts (s. unten). Die Vorstellung von dem Lehramt Christi, das sich durch die Apostel auf die Kirche überträgt, ist im Apsismosaik von S. Pudenziana zum Grundgedanken der Komposition erhoben. Durch die Evangelistensymbole in den Wolken werden wir an die unversiegbaren Quellen erinnert, durch die sein Wort alle Zeit weiterwirkt. Die palästinensische Grundlage des Bildes kann nicht deutlicher bestätigt werden als durch diese den Typen des Baptisteriums von Neapel so ähnlichen Gestalten mit ihrer dreispitzigen Flügelbildung (S. 326), die der in Rom arbeitende Meister freilich kaum mehr verstanden hat.

Scheint sich die Auffassung der Parusie im Sinne des Gerichts, wie wir sie von den Sarkophagen her kennen, auf denen in der Hintergrundsarchitektur zweifellos auch ein Portikus des konstantinischen Atriums zu erkennen ist (S. 116 ff.), im Apsisbilde von S. Pudenziana zu verflüchtigen, so trägt zu diesem Eindruck wesentlich die Beseitigung des Sockelstreifens durch die Restauration des 16. Jahrhunderts bei. In diesem war der apokalyptische Gedanke aufs klarste ausgesprochen, ja er hatte hier sogar zu einer Erweiterung des alten Bildtypus geführt. Eine von de Rossi in der Vatikanischen Bibliothek aufgefundene farbige Zeichnung bewahrt noch die seither zugedockte Gestalt des Lammes auf dem Paradieseshügel. Von oben fliegt die Taube auf dasselbe herab, von beiden Seiten schritten, wie es die Sarkophage öfters zeigen und wie es in den Sockelfriesen der römischen Apsiden fortan üblich bleibt, je sechs Lämmer aus den heiligen Städten heran. In S. Pudenziana aber war der Lämmerfries durch das Symbol des Hl. Geistes noch enger mit dem Hauptbilde verknüpft. Dazu kommt ein weiterer neuer Zug, der die Beziehung zwischen dem Christuslamm und der Gestalt des thronenden Christus verdeutlicht. Hinter dem Paradieseshügel spannte sich ein Purpurstoff wie der Behang eines Thrones, ein unzweideutiger Hinweis auf den Thron des Lammes im neuen Zion (Offenb. Joh. XXII, 1—3). Im Apsismosaik der Peterskirche (S. 327) war hinter dem Hügel bereits ein wirklicher Thron eingeführt, wenn er auch sicher ein etwas anderes Aussehen hatte, als es ihm die mittelalterliche Restauration verliehen hatte. In dieser Erweiterung des unteren Bildstreifens tritt eine parallele Entwicklung der Bildtypen der Gesetzesübergabe dort und der Parusie hier zutage. Im Mosaik der Peterskirche ragte überdies auf dem Thronszitz ein mächtiges Kreuz auf.

Was in den eben verglichenen Denkmälern als symbolische Zugabe zu einem Figurenbilde erscheint, hat in anderen Fällen um die Wende des 4. Jahrhunderts schon die Bedeutung einer selbständigen Komposition gewonnen. Paulinus von Nola schildert in seiner Beschreibung der von ihm zu Ehren des hl. Felix erbauten Basilika (S. 241) als Gegenstand des Mosaikbildes, das die Apsis schmückte, das unter dem Kreuze stehende Lamm. Der Purpur und die Palme, von denen er weiter in etwas unklarer Wendung spricht, ist nach jenen Analogien offenbar als der Thron des Lammes und wahrscheinlich in der übertragenen Bedeutung des Siegespreises als Kranz zu deuten, der auch in S. Pudenziana wie in Neapel über dem Kreuze von der Gotteshand gehalten wurde, wenn er nicht etwa das Kreuz selbst schmückte oder wie in jüngeren Denkmälern auf dem Thronszitz lag (s. unten). Das Kreuz war überdies

von einem strahlenden Kreise — dem Firmament — und der letztere wieder von zwölf im Kreise verteilten Tauben umschlossen. Dadurch erhielt der ganze allegorische Aufbau die erforderliche Breite, um die Wölbung der Konche auszufüllen. Fehlte doch in der Felixbasilika jedes weitere figürliche Element, den Lämmerfries nicht ausgenommen. Wie geläufig die Tauben als Vertreter der Apostel dem 5. und 6. Jahrhundert waren, lehrt unter anderem ein erhaltenes Mosaik von viel bescheidenerem Umfange, das sich mit der Schilderung des Paulinus auch sonst berührt. In einer der Nischen des Baptisteriums von Albenga (S. 249) schwebt im Scheitel des blauen, mit goldenen Sternen übersäten Tonnengewölbes das in drei sich nach innen lichtenden Zonen eingeschlossene, selbst wieder verdreifachte Monogramm Christi. Darüber bildet ein kleines Golgathakreuz den idealen Mittelpunkt eines Taubenkranzes. Das Bogenfeld der Nische enthält hingegen die Darstellung zweier Lämmer zu beiden Seiten eines größeren edelsteingeschmückten Golgathakreuzes, das auf blumiger Wiese steht. Im 5. Jahrhundert, dem das Mosaik von Albenga wohl angehört, findet zwischen allen diesen Motiven bereits ein freier Austausch statt. Daß aber von Palästina eine Strömung ausging, die dahin zielte, das Kreuz zum bevorrechteten Hauptmotiv im Schmuck der Apsis zu erheben, müssen wir aus der vom heiligen Nilus in seinem Briefe an den Statthalter Olympiodoros gegebenen Anweisungen schließen. Und auch dieser Zeuge vergißt nicht die Lichtkreise, die das Sinnbild der Leiden des Erlösers umgeben sollen. So mächtig wirkten die Kreuzesvisionen des 4. Jahrhunderts (S. 326) in der Kunst des heiligen Landes nach. Und welche Verbreitung jene dekorativ-symbolische Komposition in der Folge gewann, bezeugt ein weiteres Mosaik, das im äußersten Südosten Italiens auf der apulischen Halbinsel noch heute die Kuppel eines kleinen kreuzförmigen (im hohen Mittelalter verlängerten) Baues von typischer Anlage (S. 252) schmückt. Hier in Casaranello schwebt das einfache Kreuz auf dem helleren, inneren Rund des gestirnten Himmels. Die zwickelfüllenden Akanthusranken aber und das Kreisgeflecht am Tonnengewölbe des östlichen Kreuzarmes mit seinen Füllfiguren aus der Vogelwelt muten geradezu wie Bestandteile eines an die Decke versetzten syrischen Mosaikpaviments an.

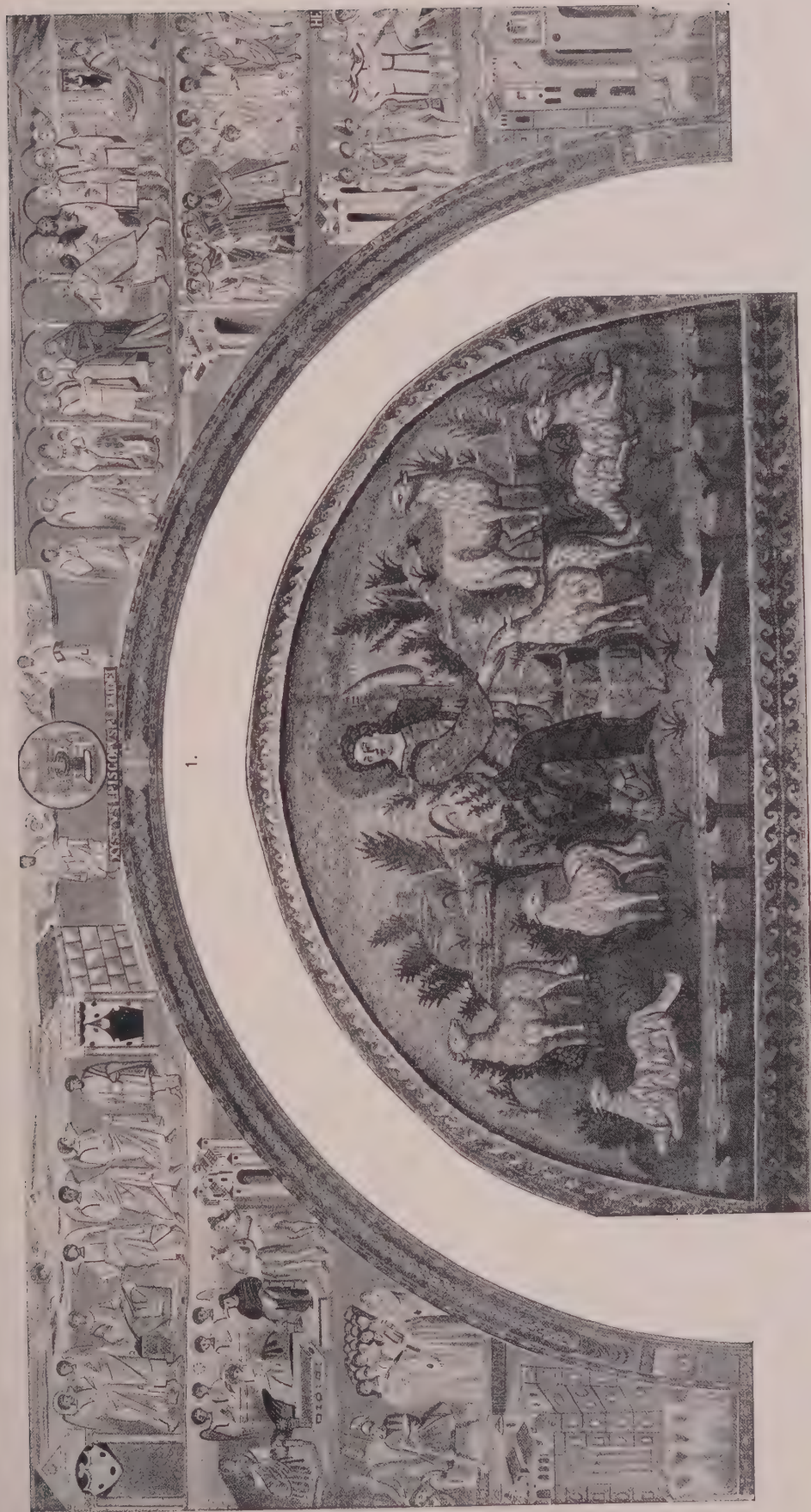
Aus der Darstellung des apokalyptischen Thrones verschwindet alsbald das Lamm, dafür aber wird sein Bild durch neue Züge bereichert. Es war der Reliquienkult von Jerusalem, der neben der poetischen Vision der Offenbarung Johannis die Elemente dazu hergab. Aus dieser doppelten Anregung erklärt sich uns die veränderte Auffassung der Anbetung des Lammes im Mosaik des Triumphbogens in S. Maria Maggiore (Tafel XX, 1). Über der Widmungsinschrift Sixtus' III. erblicken wir dort eine im Goldgrund ausgesparte blaue Aureole, die Iris der Apokalypse (Offenb. Joh. IX, 2), die einen prunkvollen Thron mit dem vor der Rücklehne aufragenden Kreuze umgibt. Von dem Sitze hängt ein blaues Tuch nieder, und auf diesem ruht ein Diadem. Der Schemel des Thrones trägt das Golgathakreuz, davor aber liegt die Rolle mit den sieben Siegeln, die das Lamm allein zu brechen vermag (Offenb. Joh. V, 1—5). Da jenes Tuch uns im kirchlichen Bildschmuck noch öfter in Verbindung mit dem Kreuz auf dem Throne begegnet (s. unten), muß es wohl in der Wirklichkeit ein Vorbild gegeben haben, in dem dasselbe als heilige Reliquie — denn man kann darin nicht wohl etwas anderes als das Sudarium Christi erblicken — mit beiden Symbolen verbunden war. Und das Golgathakreuz berechtigt wieder zur Vermutung, daß ein solches Kultgerät in Jerusalem, dem Zentrum der Kreuzesverehrung, schon seit dem 5. Jahrhundert, wenn nicht noch früher, einen Ehrenplatz in der konstantinischen Basilika einnahm. Eine dunkle Erinnerung daran hat sich noch in mittelalterlichen Berichten von der Verwüstung der heiligen Stätten



durch den Perserkönig Chosru II. erhalten. Die gleiche Vorstellung liegt den altchristlichen Denkmälern der Darstellung des göttlichen Thrones zugrunde. Sie ist in S. Maria Maggiore in den Bestand einer Komposition eingegangen, die bei näherem Zusehen ihren Zusammenhang mit den älteren Zeremonialbildern und ihrem Lämmerfriese bald genug verrät. Zwar ist nicht mehr die Übergabe des Gesetzes oder die Parusie dargestellt, sondern die Anbetung des erhöhten Christus durch Petrus und Paulus als Vertreter der beiden Kirchen, aber die Evangelistensymbole umgeben den Thron des Lammes, auf dessen Sichtbarmachung der Künstler verzichtet hat, und er bleibt auch das Ziel der Blicke für die zwölf Lämmer, welche an unterster Stelle auf beiden Seiten des Triumphbogens verteilt, sehnsüchtig zu ihm empor-schauen. Sie stehen vor den Städten Jerusalem und Bethlehem, von denen nur die erstere ihr ursprüngliches Aussehen bewahrt hat mit der Edelsteinzier der Mauern (Offenb. Joh. XXI, 19) und dem leuchtenden Kristall, der im Torbogen (Offenb. Joh. XX, 21 u. 23) als Kreuz herabhängt.

So ist das traditionelle Apsisbild am Triumphbogen von S. Maria Maggiore nur umgebildet und zerlegt, um neuen Bildstoff zwischen das zentrale Symbol des Kreuzesthrones und die Nebengruppen der Lämmerallegorie einzuschalten, und zwar in der Absicht, der Gottesmutter die gebührende Berücksichtigung im bildlichen Schmuck des Heiligtums zuteil werden zu lassen. Daher wurden die bedeutsamsten Ereignisse der Kindheitsgeschichte des Herrn, gleichsam sein Eintritt in die irdische Welt, mit seiner Erhebung und Wiederkehr in göttlicher Herrlichkeit verknüpft. Bestimmte dieser Gedanke die Auswahl der Szenen, so ver-raten manche überraschenden ikonographischen Besonderheiten einen ebenso starken palä-stinenschen Einfluß, wie er in der Ausgestaltung des Thronsymbols zu spüren war.

Durchweg wird die Darstellung von der apokryphen Legende beherrscht, wie sie das Evangelium des Pseudo-Matthaeus und das arabische der Kindheit des Herrn in Ausspinnung des Berichtes bei Lukas und Matthaeus erzählt. Eine Schar von Engeln begleitet die heilige Familie auf ihren Wegen. Nicht weniger als vier von ihnen sind gleich im ersten Bilde des obersten Streifens bei der Verkündigung zugegen. Die Bewegung der fliegenden erinnert an die ähnlichen Engelgestalten der Sabinatür (Abb. 127 u. Taf. X). Die Tracht der spinnenden Maria, die sich von der späteren durch reichen weltlichen Schmuck des Gewandes und unbedeckten Haares unterscheidet, stimmt auffallend mit ihrer Erscheinung auf syrischen Elfenbein-bildwerken überein (S. 186). Zwei Engel überbringen Joseph den Befehl Gottes (Matth. II, 13). Das Gegen-bild führt uns zum ersten Male die Darstellung im Tempel vor Augen, aber nur hier spielt sich der Vor-gang nach der Version des Kindheitsevangeliums in der Weise ab, daß Simon von einem Engel aus dem Schläfe geweckt wird — seine Gestalt ist zu äußerst rechts nur unvollständig erhalten — und der Gottes-mutter mit dem Kinde entgegeneilt. Die Prophetin Hannah begrüßt es mit ihrer Weissagung, während die Priester erstaunt dabeistehen. Noch einzigartiger ist die Anbetung des Kindes durch die Magier aufgefaßt. Es sitzt allein auf einem prunkvollen Throne, — von Engeln bewacht — inmitten zweier Frauengestalten, von denen die eine in der Tracht mit der Gottesmutter übereinstimmt, die andere das typische spätere Purpurgewand Marias trägt. Die Deutung der beiden ergibt sich anscheinend aus dem Vergleich des nahezu gleichzeitigen Mosaiks, das als einziger Überrest ihres Bildschmuckes die innere Fassadenwand von S. Sabina bedeckt. Neben der Weihinschrift des Presbyters Petrus (S. 238), der unter Cölestin I. (423—432) die Basilika ausschmückte, erblicken wir dort die *Ecclesia e gentibus* (Abb. 301) und die *Ecclesia ex circumcissione* in ganz ähnlicher Gewandung. Über ihnen sah noch Ciampini die Apostelfürsten. In S. Maria Maggiore sind sie Zeuginnen der Huldigung der Weisen, welche durch ihr Kostüm als Orientalen gekennzeichnet erscheinen. In diesem, wie im folgenden Bilde ist der offenbare Sinn der Darstellung, daß die Heiden den Herrn erkennen, nachdem die Propheten und der Hohepriester ihn erkannt. Das letztere bezieht sich auf die im arabischen Evangelium berichtete Begrüßung des Kindes durch den Statthalter von Ägypten Aphrodisios, der sich nach einem plötzlichen Wunder vor seinen Freunden zum Herrn bekennt. Ein Philosoph mit dem Knotenstock geht an seiner Seite der von Engeln geleiteten heiligen Familie entgegen. Dafür ist das Ge-spräch der Magier mit Herodes in den vorletzten Streifen herabgerückt. Das Forschen der Wahrsager



1.

2.

1. Die apokalyptische Anbetung Christi und Szenen der Marienlegende, Triumphbogenmosaik von S. Maria Maggiore (Rom)  
(nach G. B. de Rossi, *Musici cristiani*)

2. Der Gute Hirte im Paradiesesgarten, Mosaikbild aus dem sog. Mausoleum der Galla Placidia (Ravenna)





nach dem Kinde gibt der Handlung eine stärkere dramatische Spannung. Die Schilderung des Gemetzels hat der Künstler im Gegenbilde des Kindermordes (S. 186) vermieden und nur die Verzweiflung der Mütter über den grausamen Befehl des Königs, den ein Krieger auszuführen sich anschickt, wiedergegeben. Dadurch wurde eine vollkommenere formale Übereinstimmung zwischen beiden Szenen erreicht.

In stilistischer Hinsicht bezeichnet das Triumphbogenmosaik von S. Maria maggiore eine Entwicklungsstufe, die schon einige verwandte Züge mit den syrischen Pyxiden (S. 188/9) aufzuweisen hat, wie die eilige Bewegung Simons und die Hintergrundsarkaden in demselben Bild. Überhaupt herrscht ein mehr reliefartiges als malerisches Kompositionsprinzip vor, das die Zerlegung der Fläche in mehrere Friesen zur Folge hat. Die Einführung des zusammenhängenden Goldgrundes — nur in der Verkündigung erhält sich das Gewölk und in den folgenden zwei Bildern ein schmaler Streifen Himmelsblau — bedeutet einen sich vorbereitenden Wechsel im dekorativen Geschmack, aber die noch ungebrochene Vorherrschaft der weißen Gewänder, die mit ihm keinen wirksamen koloristischen Kontrast ergeben und neben denen das helle Grün des Bodenstreifens, das lebhafte Rot der

Magierkleidung, der blaue Priestermantel des Simon u. a. farbige Zusätze nicht kräftig genug zur Geltung kommen, beweist, daß dieser Stil erst im Werden begriffen ist. Und doch übt das Gold schon seinen auf äußerste Beschränkung der nichtfigürlichen Bildelemente gerichteten Einfluß. Aber die Darstellung behält in der Häufung der Figuren und in dem dadurch bedingten Maßstabe etwas Kleinliches und erhebt sich ungeachtet der vorwaltenden halbfrontalen Wendungen in der Szenengestaltung selten zu zentraler Komposition. Wir gehen schwerlich fehl, wenn wir als Grundlage der gesamten Bilderfolge die Illustration eines apokryphen Kindheitsevangeliums ansehen.

In S. Maria Maggiore breitet sich der Mosaikschmuck am frühesten unter den erhaltenen Denkmälern auch über die Obermauern des Langschiffs aus, hier jedoch nicht in zusammenhängenden Friesen. Vielmehr ist an ihr noch die architektonische Gliederung der Fläche durchgeführt nach dem traditionellen System (S. 291), daß sich der vertikale Aufbau der tragenden Stützen in der Dekoration bis zur Decke hinauf fortsetzt, wenngleich in erneuerter Gestalt kannellierter Wandpilaster, die auf dem mittels Konsolen vorgeschobenen Gesims aufstehen. Die mächtige Horizontale des Architravs klingt noch einmal in der Parallele eines als Fensterbank hinter ihnen durchlaufenden Gurtgesims wieder. So entsteht ein Gerüst von echt antikem konstruktiven Aufbau (Taf. XV), wie ihn einst auch das Mittelschiff von S. Paolo f. le Mura aufwies (Abb. 234). Die Restauration im frühen Barockstil hat diese Konstruktion nur mit ihren dekorativen Formen bekleidet. Der Mosaikschmuck bewahrt innerhalb derselben den Charakter der Füllung und zerfällt in lauter gerahmte und in sich geschlossene



Abb. 301. Die heidenchristliche Kirche, Wandmosaik in Sta Sabina (Rom).





Abb. 302. Abraham und Melchisedek



Abb. 303. Jakobs Werbung und Hochzeit

Wandmosaiken in S. Maria Maggiore (Rom).

Bilder (bezw. Doppelbilder). In den architektonischen Ziergliedern haben sich anscheinend sogar die ursprünglichen Motive von dem Rankenfries des Gebälks bis zu den Spielformen der lesbischen Welle in den modernisierten Umrahmungen der Bildfelder zum Teil in mehr oder weniger freier Nachbildung bis auf die Gegenwart gerettet. Endlich aber erhebt sich die Frage, ob diese gesamte dekorative Architektur nicht mit Einschluß der Mosaikbilder einer älteren Zeit — etwa dem Bau des Liberius (S. 238) — angehören und die Wiederherstellung der Basilika durch Sixtus III., die durch eine nur noch in alten Abschriften erhaltene metrische Inschrift der Fassadenwand bezeugt wird, vielleicht auf das verlorene Mosaik der letzteren und auf dasjenige des Triumphbogens, wo sich die Widmung wiederholt, zu beschränken sei. Allein aus technischen und stilistischen Gründen sind sämtliche erhaltenen Bilderzyklen nicht voneinander zu trennen. Die Zutaten der Restaurationen des 16. und 17. Jahrhunderts, zum Teil in Malerei ausgeführt, verraten sich auch dem unkundigen Auge. Tiefer griff in den Materialbestand eine augenscheinlich im 13. Jahrhundert unternommene Ausbesserung (wohl wieder des Jacopo Torriti; S. 320) ein. Gleichwohl ist die Mehrzahl der Bilder des Hauptschiffs in unverfälschtem Zustande auf uns gekommen und hat durch sorgfältige Reinigung die Frische ihrer Farbenwirkung wiedergewonnen. Wenn zwischen dem Triumphbogenmosaik und dem Mosaikzyklus des Langhauses fühlbare Unterschiede bestehen, so entspringen sie offenbar anderen, tieferen Ursachen.

Zunächst überrascht die Reichhaltigkeit des über alle Wandabschnitte verteilten Bildschmuckes der Obermauern. Er umfaßt die Geschichte der Erzväter Abraham, Isaak und Jakob auf der linken und das ganze Leben Moses und Josuas auf der rechten Seite. Für



diese zusammenhängenden Szenenfolgen muß es aber Vorlagen gegeben haben, und als solche kommen nur Miniaturen in Betracht. Ihnen verdanken die Mosaikbilder des Hauptschiffes ihre farbigere Wirkung und ihre landschaftlichen Hintergründe. Und doch durchsetzt auch sie bereits der Goldgrund, indem er, wie in der antiken Landschaftsmalerei das Abendrot, den schmalen blauen Himmel zuunterst lichtet. Durch die Wiedergabe des letzteren treten die beiden übereinandergeordneten Szenen, die der Bildrahmen in der Regel einschließt, deutlich auseinander. Aber auch abgesehen von der Szenerie mit ihren den Horizont begrenzenden Hügelreihen und den in steiler Perspektive herabfließenden Flußläufen ist eine Fülle hellenistischer Elemente aus jenen Miniaturen in die Mosaiken eingegangen. Wie eine antike Gottheit in den Illustrationen der Ilias oder Aeneis erscheint in Wolken die Halbfigur Christi als Vertreter des Höchsten vor Melchisedek (Abb. 302) oder ein Engel vor Josua. Der auf seinem Bette liegende Isaak und der vor ihm stehende Jakob erinnert uns an die Totenmahlreliefs mit den bedienenden Knaben. Die Berufung des Moses unterscheidet sich kaum von einem Hirtenidyll, sein Disput mit den ägyptischen Weisen in nichts von einer Philosophenversammlung. Die eigentlich christlichen Motive beschränken sich hingegen auf die sparsame Anbringung eines kleinen Kreuzes, auf die Verwendung der Gotteshand und eine Art Mandorla, die den mittelsten der vor Abraham erscheinenden Engel umhüllt oder Moses, Hur und Aaron vor den Steinwürfen des empörten Volkes bewahrt (Abb. 304).

Die Redaktion der zugrunde liegenden Genesisminiaturen schloß sich —, darüber lassen die Bilder keinen Zweifel, — der dramatischen Illustrationsform an (S. 282). Die Komposition bevorzugt die Scheidung der Parteien vor der zentralen Anordnung. Wo irgend Anlaß ist, stehen die Träger der Handlung in Redé und Gegenrede einander gegenüber, bei der Auflehnung der Rotte Korah (Abb. 304), wie bei den wiederholten Verhandlungen Jakobs mit Laban über die Teilung der Herden, bei seiner Werbung (Abb. 303), bei der Trennung

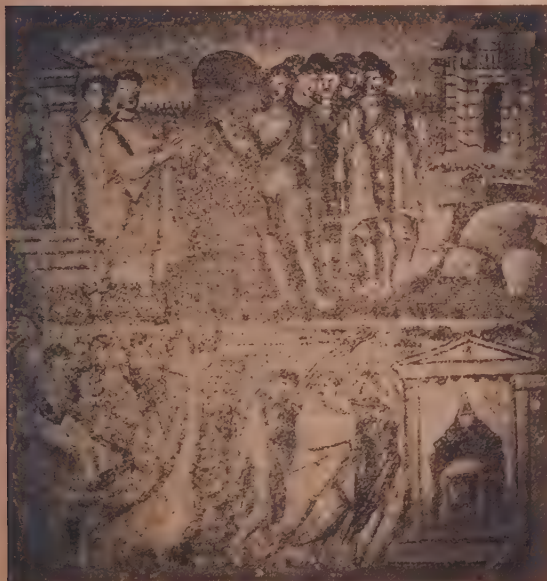


Abb. 304. Moses und die Rotte Korah.



Abb. 305. Josua bannt die Sonne  
Wandmosaiken in S. Maria Maggiore (Rom).



Abrahams und Lots und so fort. Figurenreiche Gruppen ballen sich dann dicht zusammen (Abb. 304). Wenn eine Dreiteilung stattfindet, vermitteln öfters einzelne Gestalten zwischen zwei Seitengruppen, selten wird der Durchblick in der Mitte gesperrt. Streng symmetrische Dreivereine werden gern nach der Seite verschoben, wie bei der Vermählung Jakobs mit Rahel (Abb. 303), doch wirken durch das Nebeneinanderstehen in Frontstellung oder in Dreiviertelwendungen auf dem vorderen Plan die Szenen in hohem Grade repräsentativ, obgleich die Bewegung oft lebhaft, ja manchmal überlebendig ist (Abb. 304). Neigungen und Wendungen des Kopfes begleiten noch häufig, aber doch nicht überall mehr die Richtung des Blickes. Noch wagt die Zeichnung gelegentlich so kühne Verkürzungen wie in der Gestalt des auf den Beschauer lossprengenden Josua. Im allgemeinen sind die Schlachtenbilder freilich etwas schablonenhaft ausgefallen. Daß einige Reiterfiguren an Typen der Trajanssäule erinnern, beruht auf der gemeinsamen hellenistischen Tradition. Viel größere Bedeutung haben die zeitgenössischen Elemente, die den unmittelbaren Einfluß des christlichen Orients erkennen lassen. Saphira trägt dieselbe Kleidung wie die Gottesmutter im Triumphbogenmosaik, ebenso und mit noch besserem Rechte die Tochter Pharaos bei der Zuführung des jugendlichen Moses durch seine Mutter, die von einer Schar von Hofdamen in modischen Kostümen geleitet wird. Der ägyptischen Königstochter und Rahel hat der Künstler die Züge des syrischen Frauentypus verliehen. Der Rassencharakter beginnt auch in den Greisenköpfen der Patriarchen leise mitzusprechen (Abb. 302). Aber noch behauptet die jugendliche Idealfigur die Vorherrschaft. Es ist der gleiche Durchschnittstypus wie in den Szenen des Jugendlebens Christi, und die freiere Aktion verdanken die Gestalten hauptsächlich den noch von reinerer antiker Tradition gesättigten Vorlagen. Gelegentlich dringen jedoch schon die neuen Bewegungsmotive wie der eilige, vorfallende Schritt ein (Abb. 304).

Die den Bildern des Langschiffes zugrunde liegende Redaktion der Genesis lebt nur in vereinzelten Beispielen in der späteren byzantinischen Miniaturmalerei fort, aber diese reichen aus, um ihre Herkunft aus der Buchillustration zu bestätigen. Von den illustrierten Oktateuchen des 11.—12. Jahrhunderts bietet ein vatikanischer Kodex (Vat. gr. 747) den ersten Halt Israels in der Wüste, ein anderer in Smyrna das Quellwunder des Moses in übereinstimmender Darstellung. Der Josuazyklus hat sehr wenig mit der vatikanischen Rolle gemein und vertritt, wie auch die Genesszenen, eine altertümlichere und einfachere Auffassung. Man möchte sich die Vorlagen etwa den Miniaturen der Quedlinburger Itala ähnlich denken, in der auch gewissermaßen ein Rahmen mehrere Bilder zusammenfaßt (S. 282 u. Taf. XVII, 2 u. 3). Aber nicht in der Anlehnung an die Buchillustration an sich liegt der kunstgeschichtliche Wert der alttestamentlichen Mosaiken von S. Maria Maggiore, sondern darin, daß sie allein uns noch die beginnende Umsetzung der illusionistischen Bildgestaltung der Miniaturen in abstrakte monumentale Komposition vergegenwärtigen. Ein merkwürdiger, leicht zu mißdeutender Widerspruch geht durch diese Bilder. Während die Figuren und die spärliche architektonische Szenerie in hellem einheitlichen Lichte stehen, wird der Hintergrund in beträchtlichem Maße vom Golde durchsetzt, das sich keineswegs auf den Streifen über dem Horizont beschränkt, vielmehr unter den Bergsilhouetten den Zwischenraum zwischen dem vorderen Plan und der hügeligen Ferne erfüllt. Dagegen bildet er erst ausnahmsweise (Abb. 302) bis oben hinauf die alleinige Folie der Gestalt. Anlaß zu einer solchen Auflösung des konkreten Zusammenhanges der Landschaft in eine durchlichtete, mehr vorgestellte als wahrnehmbare Räumlichkeit — denn eine solche will der Goldgrund offenbar vortäuschen — bot die schon den Miniaturen geläufige Verflüchtigung der landschaftlichen

Szenerie (S. 298 u. 301). Und eine parallele Entwicklung läßt sich auch im Reliefstil des 5. Jahrhunderts beobachten (S. 139). Der Unterschied liegt einzig darin, daß sich im Mosaik dekorative Absichten damit verbinden, die solchen Bestrebungen zum vollen Siege verhelfen sollten. Daß sich aber hier wie dort das gleiche Kunstwollen geltend macht, dafür erscheinen in S. Maria Maggiore besonders die wenigen Kompositionen bezeichnend, in denen ein einheitliches, nach dem Prinzip des hohen Horizontes gebautes Bild den gesamten Rahmen einnimmt und dennoch der Entfaltung des Goldes im Mittelgrunde breiten Raum gewährt, wie beim Gebet des Moses in der Schlacht gegen die Amalekiter oder in der ähnlichen Szene, wo Josua Sonne und Mond in ihrem Laufe hemmt (Abb. 305). Erleichtert in beiden Fällen das bergige Terrain den hohen Aufbau, so bietet der Durchzug der Juden durch das Rote Meer eine Probe der Anwendung desselben technischen Verfahrens auf die in dieser Szene traditionelle vertikale Raumprojektion (S. 139 u. 305). In anderen Bildern werden wohl gar ganz nach der Weise der Miniaturen (S. 281) vorausliegende oder spätere Zeitmomente der Handlung in den höher liegenden Berghintergrund zurückgeschoben, so z. B. der sterbende Moses, womit sich manchmal auch eine optische Figurenverkleinerung verbindet. Allein von diesem perspektivischen Mittel machen die Mosaiken nur spärlichen Gebrauch für Nebenfiguren.

Wenn wir von dem Umsichgreifen des Goldgrundes absehen, so würde man aus der Technik der Mosaiken von S. Maria Maggiore kaum auf den zeitlichen Abstand eines Jahrhunderts von dem Mosaikschmuck von S. Costanza schließen. Mit der beginnenden Stilwandlung, die am Triumphbogen am deutlichsten hervortritt, geht noch keineswegs eine Beschränkung der malerischen Darstellungsmittel Hand in Hand. Die Formen sind durchaus für Fernwirkung aus dem gröbsten Korn zusammengefügt. Zwischen den Glaswürfeln der Figuren und der Umgebung besteht nur ein unbedeutender Größenunterschied. Wenige helle und ein dunkler Stift müssen das Auge zur Anschauung bringen (Abb. 302), Schatten und belichtete Flächen stoßen nicht nur in den Gewändern, sondern auch in den Köpfen unvermittelt zusammen (Abb. 303/4), auf die Entfernung ein energisches und doch nicht hartes Relief erzeugend. Nirgends drängt sich der Kontur dem Auge auf. Kräftige koloristische Akzente beleben die Farbgebung. Die weißen Gewänder sind bald durch bläuliche, bald durch bräunliche, immer aber weiche, flächige Schatten abgetönt. Wohl könnte man schwanken, ob solche und andere Züge, wie die noch leichte Gestaltenbildung, nicht eher in die Zeit des Liberius als in die Sixtus' III. weisen, aber auseinanderreißen lassen sich die erhaltenen beiden Zyklen nicht. Ungeschickt genug erscheint die Weihinschrift des letztgenannten Papstes unterhalb des göttlichen Thrones angebracht, wenn nicht erst spätere Restaurationen die Schuld tragen, daß sie jeden der Apostel eines Fußes beraubt (Taf. XX, 1). Alles in allem neigt sich die Wagschale doch zugunsten der späteren Entstehung des gesamten Bildschmucks, das Apsismosaik (S. 320) ausgenommen, das sogar noch der Basilika Siciniana angehören könnte. Denn die Hervorhebung Marias auf der Altarseite spricht für die zeitliche Nähe des Ephesischen Konzils (430), wo ihre göttliche Würde die allgemeine kirchliche Anerkennung fand. Dieser Erhöhung gab auch das untergegangene Mosaik Sixtus' III. an der Fassadenwand Ausdruck, das sie, mit dem Kinde thronend, von Zügen der Märtyrer umgeben, darstellte, wie die (S. 334) o. e. Inschrift berichtet. So schloß wieder der apokalyptische Gedanke der Anbetung den Kreis der alttestamentlichen und der gegenüberstehenden symbolisch legendaren Bildfolge.

Das wachsende geschichtliche Interesse der christlichen Gesellschaft an den Erzählungen der Bibel kann nicht augenfälliger hervortreten, als es in S. Maria Maggiore durch die



Aufnahme einer so ausführlichen Bilderfolge der Buchillustration in die kirchliche Monumentalmalerei geschehen ist. Für die Verteilung der Szenen in einzelne Wandfelder des Hauptschiffs aber war hier vielleicht noch mehr als die Redaktion des zugrunde liegenden Miniaturenzyklus das gegebene architektonische System (S. 291 u. 333) der Dekoration maßgebend. Der Einordnung des historischen Bildstoffes in den kirchlichen Wandschmuck bot sich hier von vornherein der geeignetste Spielraum. Für die Auswahl der Darstellungen des Langhauses aber hatten sich schon im Laufe des 4. Jahrhunderts allgemeine Grundsätze herausgebildet, von denen dieses älteste erhaltene Denkmal als Muttergotteskirche durch die Beschränkung auf das Alte Testament schon wesentlich abweicht. Die typische Anordnung lernen wir sicherer aus einer eigenartigen Gattung von Schriftquellen kennen. Das sind die sogenannten Tituli, kurze Erläuterungen in Versen, die den Bildern vielfach zugefügt zu werden pflegten, wie sie Paulinus von Nola (S. 241) in seinen Briefen dem Bischof Severus von Tours mitteilt, und wie sie der Dichter Prudentius († 405) in seinem Dittochaeum zusammengestellt hat. Eine andere Serie wird nicht ohne einen Schein von Berechtigung auf den hl. Ambrosius von Mailand zurückgeführt. Ihnen allen ist gemeinsam, daß die Malerei aus beiden Testamenten schöpft und antitypische Beziehungen in die Gegenbilder hüben und drüben hineinzulegen sucht. Diese Gegenüberstellung, die auch für den Osten von Epiphanius († 403) und als Forderung der zeitgenössischen kirchlichen Richtung durch Nilus Sinaiticus (S. 331) bezeugt erscheint, beruht auf der das christliche Altertum schon früh beherrschenden Anschauung, daß das Neue Testament im Alten enthalten, d. h. gleichsam vorgebildet sei (Cyrill von Alexandrien). Den allgemeinen didaktischen Zweck aber, dem der historische Bildschmuck dienen sollte, spricht Gregor von Nazianz am klarsten aus, wenn er die Malerei eine „schweigende Schrift“ nennt. Zur lebendigen Veranschaulichung des gesprochenen und zum Ersatz des geschriebenen Wortes für die Analphabeten hieß die Kirche die Historien im Gotteshause willkommen. Die ersten Ansätze dieser Entwicklung reichen wohl bis in frühchristliche Zeit zurück. Das erwachende historische sowie das typologische Interesse spiegelt sich schon in der jüngeren Typenschicht des sepulkralen Bilderkreises (S. 85). Andererseits nahmen, wie in diesem, so auch in der neutestamentlichen Folge des kirchlichen Bildschmucks die Wunderszenen anfangs sicher den breitesten Raum ein, wie noch die Tituli eines Claudian im 5. Jahrhundert erkennen lassen. Im allgemeinen aber bildete doch schon im 4. Jahrhundert eine gleichmäßigere historische Auswahl die Regel. Die älteste von Prudentius überlieferte Folge von 24 alt- und ebensovielen neutestamentlichen Bildern, ungerechnet die Glorie des Herrn (bzw. die unzuverlässig überlieferte Anastasis), enthält wenig, was nicht auch sonst in der Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts belegt wäre. Aus dem Alten Testament bietet sie außer den Stammeltern, Kain und Abel und den Hauptmomenten der Geschichte Noahs, Abrahams und Josephs vier Moses- und eine Josuaszene, die Taten Simsons und Davids, und als Abschluß Hiskias Reue (S. 285). Der neutestamentliche Zyklus umfaßt bereits die Geburtslegende, Taufe und Heilungswunder, Leiden und Auferstehung des Herrn mit Anschluß des Martyriums des Stephanus und der Visionen des Petrus und Paulus. Die unvollständig erhaltenen ambrosianischen Tituli erläutern einen ziemlich abweichenden Bestand von 17 alt- und 4 neutestamentlichen Bildern. Andere Nachrichten beweisen, daß in den großen Basiliken die Auswahl eine noch viel reichere sein konnte. So war in der lateranensischen Basilika auf beiden Langwänden gewissermaßen die zusammenhängende Geschichte des Heils von Adam bis zum Eintritt des guten Schächers in das Paradies (als Gegenbild zur Vertreibung des ersten Menschenpaares aus demselben)

dargestellt, wenn auch die spätere Überlieferung diesen Zyklus ohne beweiskräftige Gründe auf eine Stiftung Konstantins d. Gr. zurückführt. Im Laufe des 5. Jahrhunderts aber hat das antitypische System jedenfalls allgemeine Verbreitung gewonnen und besonders im Abendlande festen Fuß gefaßt, wo seine Fortdauer nicht nur in Ravenna (durch die Tituli des Helpidius Rusticus aus der Zeit Theodorichs d. Gr.) und Rom (im 7. Jahrhundert durch Beda sowie noch durch die Zyklen Johanns VII. in S. M. Antiqua und des Formosus in der Peterskirche), sondern auch in der karolingischen Kunst (durch Alcuins Tituli und Ermoldus Nigellus) bezeugt wird. Gleichzeitig war die neutestamentliche Bilderfolge rückwärts durch die Vorgänge aus der Kindheit Jesu, nach der anderen Seite aber durch die Passions-szenen verlängert worden, spiegelt sich doch zugleich mit dem Prinzip der typologischen Gegenüberstellung auch der erweiterte Bilderbestand bereits in Frühwerken der Kleinplastik des Orients (S. 138 u. 185). Sowohl die Marienlegende, aus der die ersteren augenscheinlich geschöpft sind — das bestätigen die Mosaiken von S. Maria Maggiore (S. 332) und die koptischen Fresken in Abu Schennis (s. unten) —, als auch der vielfach wohl schon durch das Kreuzigungsbild vervollständigte Passionszyklus weisen auf Palästina als Brennpunkt dieser Entwicklung zurück. Und in der Tat verraten schon die Tituli des Prudentius engsten Zusammenhang mit der palästinensischen Monumentalmalerei, denn nicht weniger als 8 von seinen 48 Gemälden haben bestimmte Örtlichkeiten der heiligen Stätten zum Hintergrund der Handlung, so z. B. der Tod des Judas den uns aus den Pilgerberichten bekannten Friedhof auf dem Blutacker, oder die Überschreitung des Jordan das öfters in diesem erwähnte Steinmal (S. 281). Aber diese starke Anteilnahme an den geschichtlichen Vorgängen mußte auch zuletzt den beengenden Rahmen der antitypischen Anordnung sprengen. Wiederum von Palästina nimmt noch vor Mitte des 5. Jahrhunderts eine neue Strömung ihren Ausgang, die darauf abzielt, den alttestamentlichen Bildstoff aus dem Langhause oder doch vom Hauptschiff auszuschließen und dafür den vollständigen christologischen Zyklus einzusetzen. Sie hatte damals bereits Konstantinopel erreicht; so umfaßte bereits der von Pulcheria gestiftete Mosaikschmuck der Blachernenkirche (S. 228) eine aus den Szenenfolgen der „Niederkunft der Gottheit“, der Wunder Christi und seines Ausganges „bis zur Herabkunft des Heiligen Geistes“ bestehende Bilderreihe. Aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts aber steht uns noch in S. Apollinare Nuovo in Ravenna (s. Teil II) ein Zyklus vor Augen, der einerseits die Lehr- und Wundertätigkeit des Herrn, auf der anderen Seite aber die Ereignisse der Passion schildert und eine dem jakobitischen (altpalästinensischen) Ritus entsprechende Illustration zu den Perikopen der Fastenzeit bis zum Ostersonntag bildet. Tritt darin unverkennbar der Anschluß der Wandmalerei an die Miniatur zutage, die schon in der alexandrinischen Weltchronik (S. 287) eine das gesamte Herrenleben begleitende Bilderfolge besaß, so ist die Komposition einzelner Szenen zweifellos aus den Zeremonialbildern verschiedener Heiligtümer Palästinas geschöpft.

Die historisierende Richtung der altchristlichen Kunst war bereits in der konstantinischen Zeit soweit erstarkt, daß sie seitdem auch auf die Apsis und wahrscheinlich auch auf die Kuppel übergriff. Den Anstoß dazu gab der Kult der heiligen Stätten. Palästina wurde der Herd einer künstlerischen Bewegung, welche auf die Ausgestaltung der bedeutsamsten neutestamentlichen Ereignisse zu monumentalen Zeremonialbildern hinarbeitete. Davon blieb nicht nur das Alte Testament ausgeschlossen, — in der Hauptsache erhielten nur die besonderen lokalen Erinnerungen, die sich an die Heiligtümer Jerusalems, Bethlehems, Nazareths und anderer Wallfahrtsorte knüpften, einen erhabenen bildlichen Ausdruck. Einzelner Mosaiken





Abb. 306. Anbetung der Hirten und Magier, Taufe Christi, Kreuzigung und Auferstehung, Himmelfahrt, palästinensische Ölampullen in Monza (Dom) und Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum).



in den dortigen Kirchen gedenken schon ältere Pilgerberichte. Vom 9. Jahrhundert ab aber besitzen wir viel ausführlichere Beschreibungen, die sich zum Teil auf dieselben, damals noch erhaltenen Denkmäler beziehen. Das geht aus einer anderen noch wichtigeren Gattung von Zeugnissen hervor, durch die uns zugleich eine allgemeine Vorstellung der Kompositionen vermittelt wird, so unansehnlich auch die Bildwerke erscheinen, denen wir sie verdanken. Im Dom-schatz zu Monza werden eine Anzahl von vergoldeten Ölfäschchen (Ampullen)

bewahrt, der Überlieferung nach ein Geschenk des Papstes Gregor I. an die longobardische Königin Theodolinde. Sie verraten durch Inschriften, wie „Öl vom Holze des Lebens“, „Segen der hl. Stätten“ u. a. m. ihre palästinensische Herkunft. In flachem gepreßtem Relief tragen sie, teils eine, teils mehrere Bildkompositionen oder aber das unter einer Arkade, — diese soll einen Baldachin (S. 329) bezeichnen, — errichtete Kreuz, wie es auch den Hals der übrigen Ampullen schmückt (Abb. 306), umgeben von den Brustbildern der zwölf Apostel. In jenen Darstellungen dürfen wir Kopien von Mosaiken erblicken, die den Heiligtümern angehörten, bei deren Besuch die Ampullen als Erinnerungszeichen, gefüllt mit dem Öl der dort brennenden Lampen, ausgeteilt zu werden pflegten. Die größeren Fläschchen mit bis zu sieben Szenen werden Besuchern aller oder mehrerer Kirchen Palästinas zu dem gleichen Zwecke gedient haben. Beziehen sich doch die Bilder auf diejenigen Ereignisse, deren Gedächtnis an den gefeiertesten Kirchen des hl. Landes haftete. Außer der Kreuzigung und Auferstehung (S. 207 u. 247) waren solche in Jerusalem dem Thomaswunder, der Himmelfahrt (S. 207 u. 247) und Ausgießung des Hl. Geistes (S. 208) geweiht. Das erklärt die unter der Mandorla Christi hervor-kommende, Strahlen aussendende Gotteshand und die Anwesenheit Marias als Personifikation der auf Erden zurück-

bleibenden Kirche im Bildtypus der Himmelfahrt. In der Nähe Jerusalems aber lag an der Stätte der Taufe Christi, die eine neuerdings in Ägypten gefundene gleichartige Ampulla (Abb. 306) am vollständigsten wiedergibt, die Kirche am Jordan (S. 192). An die Verkündigung und Heimsuchung gemahnten die von den Pilgern erwähnten Kirchen Nazareths (S. 209), an die Geburt des Herrn die konstantinische Basilika von Bethlehem (S. 208). Schon die hl. Helena soll deren Fassade mit einem die Anbetung der Magier darstellenden Mosaik ausgeschmückt haben. Das Vorbild der entsprechenden Ampullentypen haben wir jedoch eher in einem zuerst von russischen Pilgern erwähnten und vom Griechen Phokas im 12. Jahrhundert näher beschriebenen Mosaik der Geburtshöhle selbst zu erkennen. Es zeigte unter anderem auch die auf dem Stempel in den unteren Abschnitt verwiesene grasende Herde. In der eigentlichen Geburtsszene läßt wieder das Gitter hinter dem Lager Marias auf einen engen Zusammenhang des Bildes mit jener Erinnerungsstätte (S. 208) schließen. Darnach bleibt kein Zweifel, daß auch der Grabbau in der Auferstehungsszene bald die Rotunde der Anastasis (S. 247), bald einen im Innern derselben das Grab umschließenden Überbau (Tegurium) in freier Wiedergabe bezeichnet. Daß aber solche lokalen Züge tatsächlich in die Mosaiken dieser Heiligtümer Aufnahme gefunden hatten, verbürgt vor allem der eigenartige Typus der Kreuzigung (Abb. 306). Da erblicken wir zwischen den beiden Schächern das Golgathakreuz, zu dessen Seiten die erlösten Stammeltern knien. Über demselben ist Christus im Brustbilde dargestellt, und zwar wie in der Regel auf den Ampullen mit langem gescheiteltem Haupthaar und reichlichem Vollbart. Historische und symbolische Darstellungsweise sind hier miteinander vermittelt, der Reliquienkult hat im Bilde Berücksichtigung gefunden und gewiß nicht erst durch die Stempelschneider. Begegnet uns doch sogar im Abendlande das Hauptmotiv des prunkvollen Kreuzes mit dem Christusbilde darüber schon in einem Apsismosaik von S. Stefano Rotondo in Rom im 6. Jahrhundert, wo ihm die römischen Märtyrer Primus und Felicianus als Nebenfiguren zugesellt sind (s. Teil II). Bei diesen und den übrigen Ampullentypen liegt in der Komposition selbst eine nicht minder deutliche Aussage über die Beschaffenheit der Vorbilder. Fast durchgängig baut sie sich in symmetrischer, meist in zentraler Anordnung auf. In der Doppelanbetung der Magier und Hirten (Abb. 306) steigt sie pyramidal zur Mittelfigur der in voller Vorderansicht thronenden Gottesmutter empor. In dieser Gestalt, die auch gesondert ganz ähnlich, umgeben von zwei Engeln als Trabanten, in einem anderen Stempel wiederkehrt, tritt schon der Typus einer geheiligten Ikone (S. 310), die ihrerseits vielleicht vom konstantinischen Fassadenmosaik in Bethlehem abstammt, in die Erscheinung. Mag aber auch die Mehrzahl dieser Mosaiken erst den folgenden Jahrhunderten ihre Entstehung verdanken, wie die fortgeschrittenen ikonographischen Aposteltypen und andere Züge beweisen, so hat doch die monumentale Ausgestaltung der Szenen und diese ganze Art der Ausschmückung der Apsiden, Fassaden und Kuppeln wahrscheinlich mit der Bautätigkeit Konstantins in Jerusalem ihren Anfang genommen. Dadurch wird es verständlich, daß die Mosaikmalerei in Palästina die ihr gestellten Aufgaben von vorn herein im gleichen repräsentativen Stil zu behandeln lernte, den sie am Bosphorus sich im Kaiserpalast für die Kompositionen feierlicher Staatshandlungen und höfischer Aufzüge (s. Teil II) geschaffen hatte. Die fortgesetzte Fürsorge der nachfolgenden Kaiser um die heiligen Stätten aber erhielt den Zusammenhang zwischen der aufblühenden palästinensischen Schule und den byzantinischen Werkstätten und ließ die erstere bald zum gebenden Teil werden. Dank diesen engen Beziehungen sind die Bildtypen aus den Heiligtümern von Jerusalem nicht nur in die Zyklen von S. Apollinare Nuovo und der Apostelkirche (S. 339 u. Teil II) übergegangen, sondern





Abb. 307. Taufe Christi und Apostelchor, Kuppelmosaik des Baptisteriums der Orthodoxen (Ravenna).

hat noch die mittelbyzantinische Kunst einzelne von ihnen, wie den Typus des Pfingstwunders aus der Zionkirche (S. 208), bewahrt. Wahrscheinlich hatte sogar im Apsismosaik des Martyrion selbst (S. 207) eine Komposition ihr Vorbild, die wir erst aus viel jüngeren syrischen und byzantinischen Nachbildungen kennen: das von Konstantin und Helena gehaltene Kreuz. Dieses Mosaik dürfte freilich erst nach der Wiederherstellung der konstantinischen Basilika (S. 207) entstanden sein.

Durch das historische Element wurde die Symbolik keineswegs aus dem kirchlichen Bildschmuck verdrängt, vielmehr entwickelten sich in ihm mehrere Gedankenreihen nebenein-

ander weiter, um sich allmählich zu durchdringen. Vom zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts an werden die Denkmäler von Ravenna, deren Entstehungszeit meist feststeht oder nur in engeren Grenzen schwankt, unsere zuverlässigsten Führer für die Erkenntnis dieser ikonographischen Entwicklung und der fortschreitenden Stilwandlung der Mosaikmalerei. Die syrische Nationalität einer Reihe von Bischöfen und die Beziehungen zum Kaiserhof von Byzanz brachten die Kapitale Westroms in engste Verbindung mit dem Kunstschaffen des Ostens. Die Erhaltung der ravennatischen Mosaiken ist zum Teil eine vollkommene und glücklicherweise auch bei den ältesten eine befriedigende. Wenige altchristliche Innenräume bewahren daher noch heute den ursprünglichen Gesamteindruck so rein wie das Mausoleum der Galla Placidia und das um 450 durch Bischof Neon mit seiner herrlichen polychromen Wandbekleidung ausgestattete Baptisterium der Orthodoxen (S. 250), das die frühesten Mosaiken enthält. Das Bild der Taufe Christi (Abb. 307) ist hier in den Mittelpunkt des Mosaikschmucks erhoben. Es ist noch unberührt von dem strengerem kirchlichen Geiste, der aus dem oben angeführten Ampullentypus spricht. Statt der Engel naht der Jordan selbst in Gestalt eines antiken Flußgottes, den Herrn mit dem Gewande zu bekleiden. Der Täufer trägt noch das Hirtenkostüm (S. 186). In seiner Linken ist der gebogene Stab zu denken. Das Stabkreuz mag bei einer Restauration daraus entstanden sein, durch die auch die Schale hineingekommen und die Erscheinung des Herrn, die wir uns jugendlich vorzustellen haben, verändert worden ist. In den Einzelheiten vertritt das jüngere Mosaik des Baptisteriums der Arianer aus der Zeit Theodorichs d. Gr. (Abb. 308)

die ursprünglichere Auffassung, während es an künstlerischer Vollendung weit zurücksteht. Eine Neuerung ist dort nur die Staunen und Furcht ausdrückende Gebärde des Jordan, die in einer Freske in Bawit (siehe unten) noch gesteigert wird. Das Mittelfeld umschließen in S. Giovanni in Fonte zwei Zonen, in denen eine radiale Einteilung zuerst mehr angedeutet und sodann in rhythmischer Gliederung durchgeführt ist. Die innere Darstellung wird durch die äußere ergänzt; sie ist ohne diese nicht zu verstehen. Nur durch breite Pflanzenkandelaber geschieden,



Abb. 308. Taufe Christi und Apostelchor, Kuppelmosaik des Baptisteriums der Arianer (Ravenna).

schreiten in jener die zwölf Apostel, Kronen auf verhüllten Händen tragend, heran, und es ist von Bedeutung, daß sich die Züge, deren Spitze Petrus und Paulus bilden, in der Fortsetzung der Mittellinie des Taufbildes trennen und wieder begegnen. Als die ersten Täuflinge und Nachfolger Christi bringen sie den ihnen zuteil gewordenen Ehrenpreis dem Herrn dar. Aber in unmittelbarer Beziehung zum Taufbild können sie gerade deshalb doch nicht stehen. Es ist vielmehr der in apokalyptischer Herrlichkeit erhöhte Christus, dem sie huldigen, — das macht ein vergleichender Blick auf das Mosaik des jüngeren Baptisteriums klar.

Da ist mitten in ihre Schar der kreuzüberhöhte Thron mit dem Sudarium (S. 331) hineingestellt. Er befindet sich über dem Taufbild, so daß die Taube gleichsam von ihm auf das Haupt des jugendlichen Christus sich herabzulassen scheint. Also muß der Sinn des Symbols sich zum Sinnbild der dreieinigen Gottheit erweitert haben. In der Tat erblicken wir noch im 5. Jahrhundert in einer Mosaikklünette von S. Prisco in Capua Vetere auf dem Throne, den die Evangelistensymbole des Adlers und Engels umgeben, nicht nur die apokalyptische Rolle, sondern auch die Taube, die auf seiner Lehne ruht. Was diese Bedeutungsentwicklung hervorgerufen hat, darüber gibt wiederum die äußere Zone des Kuppelmosaiks von S. Giovanni in Fonte den besten Aufschluß (Taf. XVI u. Abb. 307). Viermal kehrt darin in halbdekorativer Architekturdarstellung die Idealansicht des Altarraums einer Basilika mit dem Altartisch wieder, auf dem stets das mit dem Namen eines der Evangelisten bezeichnete Evangelium liegt. Daneben stehen prunkvolle Sessel. Ihre Bedeutung erschließt sich uns aus der ebenso oft wiederholten zweiten Komposition derselben Zone, deren Mitte allemal ein Bischofsthron einnimmt, wie die mit einem Perlenkreuz verzierte Lehne, vor allem aber der Parallelismus mit dem Altar unzweifelhaft macht. Zwischen den seitlichen Säulenstellungen,



die durch Brüstungen gesperrt sind, schweift der Blick hier ins Freie, wo auf einem Gartenplatz Pflanzen aufwachsen. Daß die gesamte Einrichtung des Altarraumes in die Darstellung Eingang gefunden hat, ist nur aus ihrer liturgisch-symbolischen Ausdeutung zu verstehen. Den apokalyptischen Thron des jüngeren Mosaiks vertritt im älteren Baptisterium sein irdisches Abbild, die Kathedra und der Altartisch, weil im Orient in der üppig aufschießenden liturgischen Symbolik deren Wurzeln wahrscheinlich bis in den Kreis eines Cyrill von Jerusalem zurückreichen, dem Bischofsstuhl mit dem zugehörigen Altar die mystische Bedeutung des göttlichen Thrones beigelegt zu werden pflegte. In den Nebenthronen des Mosaiks haben wir demgemäß die Sitze der Priester zu erkennen, welche wiederum auf die Throne der Beisitzer des Herrn bei seiner Wiederkunft, der Apostel, bezogen wurden. Seit aber die Lehre von der Dreieinigkeit im christlichen Dogma durchgedrungen war, dachte man sich mit dem durch das Evangelium verkörperten Christus —, in der alten Kirche herrschte der Brauch, das letztere auf der Kathedra aufzustellen, — auch den Hl. Geist auf dem Throne der Herrlichkeit vereint. Die Rückwirkung dieser Symbolik macht sich bereits in den beiden ravennatischen Mosaiken und im Mosaik von Capua in verschiedener Weise geltend.

So vereinigen sich im Baptisterium der Orthodoxen historische, repräsentative und symbolisch-dekorative Elemente zu einer Gedankeneinheit und zugleich zu einem überaus harmonischen Aufbau des Mosaikschmucks, in dem das tiefe Blau den Grundton für den Goldglanz der Architekturen und des Akanthus und für die hellen und farbigen Gewänder abgibt. Das Mosaik bedeckte auch die Bogenfelder und Zwickel über der plastischen Dekoration der Stuckreliefs (Taf. XVI) und die der untersten Bogenstellung. In das reiche Rankenwerk, das sie füllt, sind an letztgenannter Stelle karyatidenartige Apostelfiguren, deren Individualität unbestimmt bleibt, eingefügt.

In feierlicher Prozession, aber lebhaften Schrittes, bewegen sich die Gestalten der Apostel in den ravennatischen Kuppelmosaiken, den Beschauer anblickend, gelegentlich auch einmal sich zum Hintermanne zurückwendend und nur am Ausgangspunkte in Frontansicht stehen bleibend. Die ikonenhafte Frontstellung der Figuren beherrscht hingegen ein kaum viel jüngeres Denkmal, das sich zum Vergleich mit dem architektonischen Frieze von S. Giovanni in Fonte darbietet. Leider ist nicht viel mehr als dieser äußere Streifen von der Mosaikbekleidung der Kuppel von Agios Georgios in Saloniki erhalten, und überdies ist er durch eine ganz grobe Restauration in Farbe stellenweise arg entstellt. Er zerfällt in sechs Abschnitte, deren jeder ein zweistöckiges Gebäude mit vorspringenden Flügeln einnimmt (Abb. 309). Zu den Seiten und manchmal auch vor dem Mittelbau stehen zwei oder drei heilige Oranten, die Mehrzahl derselben in die Pänula der Priestertracht gekleidet, deren dichtes Gefälte ein frei symmetrisches Linienspiel erzeugt. Ihre Namen sind in kurzen Beischriften, gefolgt von einem Monatsnamen, enthalten. Dieser monumentale Kalender berücksichtigt überwiegend Heilige der vorkonstantinischen Ära, was immerhin für zeitige Entstehung des Mosaiks spricht. Aber es weht darin schon der Geist einer Zeit, die das allegorische Element auch im Monatszyklus durch das kirchliche zu ersetzen trachtet. Und doch ruft er uns unwillkürlich durch die architektonischen Umrahmungen die Miniaturen des Chronographen vom Jahre 354 n. Chr. (S. 286) ins Gedächtnis. Die dekorativen Gebäude der Kalenderbilder erscheinen wie ein der Wandmalerei entlehntes System, das die Vorstufe der Architekturfrieze von Saloniki und Ravenna darstellt. Es ist ein Ableger des hellenistischen Stammtypus der Wanddekoration so gut wie die wirkliche oder nachgeahmte Wandvertäfelung der christlichen Bauten des konstantinischen Zeitalters (S. 314). Die im vierten pompejanischen Stil entwickelten, so üppigen Prospekte und Innenansichten waren in letzter Linie auch nur reichere Spielformen einer einfacheren Scheinarchitektur, die in der hellenistischen Bühne ihre eigentlichen Vorbilder hatte. So weit weist die typische Dreiteilung des von zwei vorstehenden Nebenräumen umflügeltten Gebäudes zurück. Für die Umgestaltung des Architekturstils in der spätantiken



Abb. 309. Architektonischer Kalenderfries, Kuppelmosaik von Agios Georgios (Saloniki).

Malerei und im Mosaik gewannen aber gewisse neue Motive alsbald eine hervorragende Bedeutung. Es kann uns nicht wundern, wenn die Bauformen und die Innenausstattung der kirchlichen Architektur in jenes ältere System eindringen. Das Mosaik von Saloniki geht in der Ausgestaltung des Gebäudes noch über das ravnatische hinaus, bewahrt darum aber auch nicht mehr dessen schlichte Klarheit. Der Mittelraum ist immer als ein von einer Konche bedeckter Pavillon gestaltet, unter dem sich der Altartisch, ein Brunnen oder ein anderes kirchliches Gerät befindet. Bald glauben wir von außen in eine durchbrochene Apsis, bald von innen in eine Nische hineinzusehen. Der Oberbau steht damit in der Regel ebenso wenig in Einklang. Unzweifelhaft ist nur die Absicht des Mosaizisten, unserer Phantasie kirchliche Räumlichkeiten vorzutäuschen. Die Zierglieder derselben verraten in der Verwendung von edelsteingeschmückten, neben kannelierten und gebrochenen Spiralsäulen und Rundgiebeln, Muschelkonchen und reichen ornamentalen Friesen den Geschmack für prunkvolle Formen. Den Abschluß in der Gestaltung solcher Idealansichten des Heiligtums aus Elementen der Wirklichkeit bezeichnen die älteren, von griechischen Inschriften begleiteten Teile der Langhausmosaiken der konstantinischen Basilika von Bethlehem (s. Teil II), wo auch die Kuppel- und äußere Dachbildung über den Durchblicken ihre Wiedergabe gefunden hat und sogar noch in höherem Grade den Charakter der architektonischen Perspektive bewahrt, während die Säulenstellungen in der Art der Kanonesarkaden der Handschriften zur Umrahmung von Schriftkolumnen dienen. Darunter erblicken wir jedoch wie in Ravenna und Saloniki das auf dem Altar ruhende Evangelium. Und, wie am erstgenannten Ort, sind diese Bildarchitekturen von Pflanzenkandelabern umgeben. Haben auch die letzteren hier



schon die unter sassanidischem Einfluß in Antiochia aufkommende unorganische Stilisierung (S. 269) angenommen, so entstammen sie doch als Motiv wiederum einer hellenistischen Dekoration, die noch weit in die christliche Kunst hinein fortlebt. Der antiken Landschaftsmalerei hat diese außer den Jagdszenen und dem Seegenre auch die Gartenbilder entlehnt. Und daß diese echt alexandrinische Gattung in Syrien ebenso beliebt war, beweist noch das Zeugnis des Chorikios von Gaza, der in der Sergioskirche einen von Apsis zu Apsis fortlaufenden Fries beschreibt. Von Vögeln belebte Fruchtbäume waren daselbst wie an Wegen entlang gereiht. Die christlichen Denkmäler bewahren zwar nirgends mehr ein Ganzes dieser landschaftlichen Szenerie, sondern höchstens einzelne Elemente in den Pavimenten (S. 317), aber eine gewisse Anschauung davon vermitteln uns ältere Aufnahmen der Mosaiken der großen Moschee von Damaskus aus dem 7. Jahrhundert, die leider größtenteils dem Brande von 1893 zum Opfer gefallen sind.

Mit dem Erstarren des palästinensischen Einflusses verschwinden die profanen Motive mehr und mehr aus dem Monumentalstil. Die Figurenkomposition duldet nur soviel szenisches Beiwerk, als in die Bildsymbolik völlig eingeht. So verschieden aber auch die Bestimmung der altchristlichen Baudenkmäler erscheint, wiederholen sich doch in ihrem Bildschmuck die gleichen Gedankengänge. Im sogen. Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna (S. 252) ist ihre Auswahl und Anordnung der Grabkirche angepaßt. In diesem einzigartigen Raume fühlen wir uns so unmittelbar in jene Zeit versetzt, von ihrem religiösen und ästhetischen Empfinden so nahe umweht, wie sonst nirgends (Abb. 310). Daß der kreuzförmige Anbau der Basilika S. Croce (S. 252), der erst in verhältnismäßig später Zeit den Namen des Märtyrerpaares S. Nazaro e Celso führt, als Grabstätte für Mitglieder der kaiserlichen Familie aussersehen war und auch gedient hat, scheinen die Mosaiken selbst zu beweisen, mag seine Entstehung und Ausschmückung auch nach der Lebenszeit der Galla Placidia fallen, ja man wird ihn noch möglichst nahe an die Mitte des Jahrhunderts heranrücken wollen, wenn man dem Stil der Bilder Rechnung trägt. Er ist noch durchsetzt von Zügen antiker Tradition, wenn auch völlig beherrscht von dem auf Pracht der Farbe gerichteten neuen Geschmack.

Der tiefblaue Ton des Mosaikgrundes umfängt alle Flächen und Wölbungen oberhalb der strahlenden, rötlich gelben Stuckbekleidung der Wände, die heute die ursprüngliche Marmorvertäfelung ersetzt. Im westlichen Kreuzarm, durch den man die Kapelle betritt, und im gegenüberliegenden breitet sich darüber ein aus goldnen und farbigen Sternen bestehendes Kreismuster einem kostbaren Stoffbelag vergleichbar aus. Diesseits bildet eine üppige Fruchtgirlande den Abschluß, während der entgegengesetzte und die seitlichen Tragebogen durch einen plastisch aufgefaßten Mäander und ein Gitterornament hervorgehoben werden. Ein leichtes Band flattert in Rankenwindungen an den Schildbogen der Obermauer empor, zwischen die sich die Zwickel der goldgestirnten Hängekuppel herabsenken. Hier ruhen auf Wolken die Evangelistensymbole, im Scheitel des Gewölbes aber erscheint das strahlende Kreuz (S. 326). Dorthin blicken auch die Apostel empor, die paarweise an jeder der vier Wandflächen einander in fiktiven Muschelnischen gegenüberstehen, unter ihnen Petrus und Paulus in scharf ausgeprägtem Typus. Die Verquickung der Muschel mit dem Adlerkopf mit ausgebreiteten Flügeln, neben dem Perlenkränze herabhängen, weist auf den kleinasiatisch antiochenischen Kunstkreis (S. 110) zurück. Das viermal wiederholte Sinnbild der trinkenden Tauben, das uns wie ein antikes Stilleben anmutet, macht den Gedankenzusammenhang der Darstellungen noch klarer. Es ist das Wasser des ewigen Lebens, von dem die Apostel getrunken haben und nach dem die Verstorbenen dürstet. Auf diese nehmen die symbolischen Gruppen in den Bogenfeldern der beiden seitlichen Kreuzarme Bezug, wo wir zwei Hirsche auf einen Brunnen zuschreiten sehen (Psalm 41, 2). Dem umrahmenden Blattwerk des Wasserspiegels entwachsen symmetrische Akanthusranken und ebensolche Weinranken, in die — wohl um die Zwölfzahl der Apostel zu ergänzen — jedesmal eine karyatidenähnliche Gewandfigur mit Schriftrolle eingestellt ist, steigen in den anschließenden Quertonnen von beiden Seiten zu dem umkränzten Monogramm im Scheitel auf (Abb. 310). Die in der Hauptachse des Raumes liegenden



Abb. 310. Sog. Mäusoleum der Galla Placidia (Ravenna), Durchblick nach Osten.

Bogenfelder der anderen beiden Kreuzarme sind durch zwei bedeutsamere Kompositionen ausgezeichnet. Über dem Eingange sitzt in felsiger Landschaft der Gute Hirte im Purpurgewande mit goldenem Stabkreuz in der Linken inmitten seiner Herde (Taf. XX, 2). Er liebkost das neben ihm stehende Lamm, die übrigen Tiere umgeben ihn in frei symmetrischer Gruppierung. Ähnliche Darstellungen kannte schon die ältere sepulkrale Malerei (Abb. 50). Auch entspricht die blühende Schönheit des langlockigen Jünglingskopfes noch ganz der hellenistischen Auffassung des Heilands (S. 90 u. 110). Aber das Purpurkleid und das Kreuzeszepter sind aus den feierlicheren kirchlichen Repräsentationsszenen in das Hirtenidyll eingedrungen, dessen mystischer Sinn sich dadurch dem andächtigen Beschauer tiefer einprägt. Das Gegenbild stellt uns den Märtyrer Laurentius vor Augen, dem das theodosianische Kaiserhaus seit Galla Placidia (S. 249) besondere Verehrung entgegenbrachte, wie er auf dem Wege zum Flammentode, das mächtige Stabkreuz als Siegeszeichen des Martyriums und das offene Evangelium in Händen tragend, dahingeht. Ein geöffneter Schrein, in dem wir vier mit den Namen der Evangelisten bezeichnete Bücher erblicken, sagt uns zum Überfluß, daß es der geistige Besitz des christlichen Glaubens ist, den er als Diakon verwaltet hat und für den er Zeugnis ablegt. So waren auch in S. Maria Maggiore zu Füßen der Märtyrer die Marterwerkzeuge



eines jeden dargestellt (S. 337). Die begeisterte Hingabe des Lebens, nicht den grausamen Vorgang der Hinrichtung hat die Malerei des 5. Jahrhunderts in solchen Bildern zur Anschauung bringen wollen. Gleichwohl spüren wir in diesem Heiligenbilde den neuen kirchlichen Geist noch stärker als im Sinnbilde des Guten Hirten.

Die Mosaiktechnik spricht im Mausoleum der Galla Placidia in ihrer breiten und weichen Formengebung noch immer die Sprache der Malerei. Eine reiche Skala von Halbtönen vermittelt die Übergänge zwischen Lichtern und Schatten sowohl in der Gewandbehandlung wie in der Modellierung der Köpfe. Durch dunkle Linien werden nur die Faltentiefen oder straffgespannte Züge des Stoffes hervorgehoben. An den nackten Teilen gibt der Kontur vollends nur den Randschatten wieder. Selbst der auf ziemlich nahe Sicht berechnete Kopf des Guten Hirten schließt sich in seiner illusionistischen Zusammensetzung aus wenigen ungleich geformten Farbflecken noch ganz der Technik der Mosaiken von S. M. Maggiore in Rom an. Die Sitzweise der Gestalt und die Stellung einzelner Lämmer verrät noch eine gewisse Herrschaft über die Verkürzung. Ein schematisierender Zug macht sich hingegen bereits in der Wiedergabe der landschaftlichen Formen bemerkbar. Und während der Grund des Bildes durch die Anwendung des Himmelsblau von der dekorativen Auffassung der übrigen Darstellungen abweicht, sind die belichteten Flächen des Gesteins und die Lichter der Pflanzen ganz so wie die Akanthusranken und die Muschelnischen dort durch Gold aufgehellte. Wunderbar leuchten auch die weißen und lichtblauen Gewänder der Apostel aus dem tiefen Blau des Grundes hervor. In diesem gesteigerten dekorativen Kolorismus, in dem stilisierten Aufbau der Felslandschaft und wohl auch im Festhalten am antiken Christusideal beginnt innerhalb des allgemeinen syrisch-hellenistischen Hauptstromes, in dem die Stilverwandtschaft der ravennatischen Mosaiken mit denen des Baptisteriums von Neapel und mit den römischen ihren Grund hat, eine neue Oberströmung sich bemerkbar zu machen, deren Ursprung im byzantinischen Geschmack zu suchen ist. Wenn sie noch so schwach erscheint, so findet das seine naheliegende Erklärung darin, daß im 5. Jahrhundert die monumentale Malerei auch in Byzanz noch mehr als die Plastik (S. 174 ff.) im Banne der führenden syrisch-palästinensischen Kunst stand. Der Kaiserhof von Ravenna aber hat die künstlerischen Kräfte für seine Unternehmungen wohl in erster Linie vom Bosphorus bezogen. Die Denkmäler Ravennas bieten daher vollgültigen Ersatz für die untergegangene gleichzeitige byzantinische Kunstblüte. An Pracht und Umfang wurden sie gewiß noch von den Schöpfungen der oströmischen Kaiser übertroffen, an harmonischer Wirkung ist ein höherer Triumph der Farbe kaum möglich als im schlichten Bau des ravennatischen Mausoleums, das ihr Schimmer wie mit einem Abglanz himmlischer Herrlichkeit erfüllt.

Die altchristliche Malerei übte keineswegs immer die gleiche Zurückhaltung in der Darstellung des Martyriums der Heiligen wie hier. Auch das einzige erhaltene Beispiel eines solchen Bildes in der Casa Celimontana (Abb. 68) reicht noch nicht an die Berichte mancher Kirchenväter über die von ihnen gesehenen Gemälde heran, in denen die Kunst bereits in realistischer Ausmalung aller Grausamkeiten schwelgte. Gregor von Nyssa beschreibt die an den Wänden oder im Fußbodenbelag einer Basilika bei Amaseia dargestellte Zerkleinerung des Theodoros Tiron, Prudentius die Erdolchung des nackten und gebundenen Cassianus durch seine Schüler, eine Szene, die sich bis in die mittelalterliche Illustration seiner Dichtung (S. 306) forterbt, und andere Martyrien. Die Wandmalerei folgte darin nur dem Vorgange der Tafelmalerei, welche in der ausführlichen Wiedergabe der Leiden der Heiligen dem Beschauer nichts ersparte. Auf einem Leinwandbilde in Chalkedon, das in

vier Szenen das Martyrium der hl. Euphemia behandelte, sah man nach der Beschreibung des Asterios von Amaseia († 410), wie die Henker der Märtyrerin die Zähne ausschlugen, und zuletzt den brennenden Scheiterhaufen mit der Gestalt der Betenden.

Auf den Einfluß der Tafelbilder ist auch das Eindringen der Märtyrerporträts als ältester Heiligenbilder in den Bildschmuck der Kirche zurückzuführen (S. 186). Anfangs vielleicht nur freigestellt oder in die Wand eingelassen, wurden sie alsbald durch die Wandmalerei nachgebildet und endlich in das Mosaik übertragen. Mit der Aufnahme der Porträts Lebender in die Kirche, wie es z. B. Paulinus von Nola von sich selbst bezeugt, hängt

es noch aufs engste zusammen, wenn die Schüler des Epiphanius in Cypern das Bildnis des Heiligen in einem eigens zu seinem Gedächtnis errichteten Bau anbringen ließen. Der Fall, daß eine ganze Anzahl Lokalheiliger im Mosaikschmuck einer Kapelle vereint erscheinen, steht uns noch im Oratorium des hl. Victor (S. Satiro) in S. Ambrogio zu Mailand vor Augen. Während das von einem Kranz umgebene Brustbild dieses Märtyrers vom Gewölbe herabblickt, in dessen Zwickel sich die Profilköpfe der Evangelisten in reliefartiger Wiedergabe verteilen, sind an den Seitenwänden die Bischöfe Ambrosius zwischen Gervasius und Protasius, deren Reliquien der erstgenannte in die Kirche übergeführt hatte, und Maternus inmitten des von ihm beigesetzten Märtyrerpaares Felix und Nabor in Vollgestalt dargestellt. Und während ihre ganze Erscheinung schon eine Abschwächung plastischer Anschauungsweise verrät, ist in der scharfen Zeichnung der Köpfe ein hoher Grad individueller Charakteristik erreicht. Bei solchem Bemühen um unmittelbare Lebenswahrheit fehlt hingegen noch das Symbol der Heiligkeit, — der Nimbus. Der Stil dieser Mosaiken läßt trotz der gröberen Technik auf ihre Entstehung im 5. Jahrhundert schließen. Auch findet das Nischenmotiv hier in ähnlicher Form wie im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia Verwendung. In Ravenna tritt das porträtthafte Element wiederum besonders stark in einem Denkmal hervor, das auch zu dem letzteren manche Beziehungen ikonographischer Art aufweist: die Kapelle



Abb. 311. Erzengel und Evangelistensymbole, Christus-, Apostel- und Heiligenporträts, Gewölbmosaik der Erzb. Kapelle (Ravenna).



des erzbischöflichen Palastes, — die sicher mit Unrecht den Namen des Petrus Chrysologus trägt. Ein zweifellos dem Bau zugehöriges, wenngleich nicht im Verbande desselben aufgefundenes Pilasterkapitell mit Evangelistensymbolen bietet nur den ersten Namen, diesen führten aber nicht weniger als vier ravennatische Bischöfe. Der Akanthusschnitt desselben rechtfertigt im Einklange mit dem Stil der Mosaiken am ehesten die Zuweisung an den dritten von ihnen. Ein Denkmal vom Ende des 5. Jahrhunderts, seiner Lebenszeit, haben wir allem Anschein nach vor uns, aber ein unvollständiges.

Von dem Mosaikschmuck der beiden erhaltenen Räume ist im hinteren kleineren Gemach nur noch ein Rest des reichen Gewölbemusters, das Vögel zwischen kreuzförmigen Blütenrosetten enthält, und die obere Hälfte eines einzigartigen Christusbildes an der rechten Schmalwand übriggeblieben. Der jugendliche, langgelockte, mit der gespannten Purpurchlamys bekleidete Heiland trägt auf der Schulter das Stabkreuz und hält mit der verhüllten Linken das offene Buch mit monumentalen Schriftzügen empor (Joh. XIV. 6). Gleichsam als Wegweiser ist er hier aufgefaßt. Im quadratischen Vorraum ist die Wölbung von derselben Komposition wie in S. Nazaro e Celso eingenommen (Abb. 311), doch haben in ihren Diagonalachsen die vier Engel der Apokalypse (Offenb. Joh. VII, 1) — sie standen wohl ursprünglich wie die Victorien der Antike (Abb. 13) auf Kugeln, die durch Restaurationen beseitigt worden sind, — als Träger des Christusmonogrammes, das an Stelle des Kreuzes getreten ist, Aufnahme gefunden und die Evangelistensymbole sind nach den Zwischenplätzen verrückt. Den besterhaltenen und wichtigsten Bestandteil der Mosaiken aber bilden die Porträtschilder der vier Tragebogen des Gewölbes, in denen am vorderen und hinteren jedesmal Christus im jugendlichen Galiläertypus (S. 185) zwischen sechs Aposteln, zur Rechten hingegen (zum Teil restaurierte) Märtyrer und links ebensoviele hl. Frauen mit dem Monogramm inmitten dargestellt sind. Nicht nur die Form der Umrahmungen und der wiederholt gebrauchte blaue Grund, sondern auch die ganze Auffassung trägt bildnisartigen Charakter, der in der Beschränkung auf die zumeist in schwacher Dreiviertelwendung ohne Hände mit fest auf den Beschauer gerichtetem Blick wiedergegebenen Büste zutage tritt (S. 308). Zudem wird die schärfste Individualisierung angestrebt, der als wirksamstes Ausdrucksmittel eine kräftige, aber in ihrer Farbigkeit keineswegs harte Konturzeichnung dient. Wir gehen schwerlich fehl, wenn wir darin, wie in der rücksichtslosen Charakterzeichnung der jüngeren ravennatischen Sarkophage (S. 182), den Ausfluß byzantinischen Kunstwollens erblicken. Tragen doch die weiblichen Heiligen, deren Züge innerhalb des durchgehenden einheitlichen Rassen- und Gesellschaftstypus eine feinere Abwandlung keineswegs vermissen lassen, das zeitgenössische Hofkostüm, goldgewirktes Obergewand mit Perlenschmuck am Halse und im Haar und darüber den weißen Schleier. Nur Felicitas ist durch das später gebräuchliche Gewand der Gottesmutter, wohl die Tracht der gottgeweihten Jungfrauen, ausgezeichnet.

Ein Beispiel der Anbringung von Porträtbildern der Apostel an hervorragender Stelle bot nach dem Zeugnis eines alten Stiches (von 1690) das untergegangene Triumphbogenmosaik von S. Sabina in Rom. Dort waren vierzehn Medaillons um das im Scheitel befindliche Brustbild Christi an der Bogenöffnung entlang verteilt, während die typischen Darstellungen der Gottesstädte (S. 324) die Zwickel füllten. Tauben, die von ihnen her der Mitte zuflogen, ersetzten, wie in Albenga (S. 331), den Lämmerfries, die Porträtschilder die Vollgestalten der durch die beiden übrigen Evangelisten (oder zwei andere Heilige) erweiterten Apostelschar. Unter dem Einfluß des um sich greifenden Heiligenkults gewinnt im Laufe des 5. Jahrhunderts die ikonenhafte Auffassung in der Monumentalmalerei immer breitere Bedeutung, wenn auch tiefere, aus dem religiösen Geistesleben entspringende Vorstellungen noch das Wachstum der symbolischen Kompositionen bestimmten. Am Triumphbogen behauptet die apokalyptische Anbetung ihren Platz, aber die Erscheinung des Herrn in menschlicher Gestalt kommt hier zugleich mit der Darstellung eines neuen Moments auf. In S. Paolo fuori le Mura in Rom (Abb. 234) erblicken wir, — wenngleich in einer durch wiederholte Restaurationen (die letzte und umfassendste nach dem Brande von 1823) sehr beeinträchtigten Erhaltung, — zum ersten Male die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse (Offenb. Joh. IV, 4 u. 10), wie sie dem Herrn ihre Kronen darbringen (die Figuren der

Hauptapostel sind modern). Auch ist hier nicht mehr das Lamm auf dem göttlichen Thron dargestellt, vielmehr umgeben die Evangelistensymbole (und zwei wohl später hinzugefügte Engel) das kolossale Brustbild Christi. Eine von Strahlen durchschossene Aureole schließt es ein und steigert seine visionäre Wirkung. Aber so wenig im einzelnen auf die Bildung der Züge Verlaß ist, steht uns darin doch sicher ein ikonenhafter Typus, dem die damalige Christenheit hohe Verehrung zollte, vor Augen. Ob der Ausdruck fast düsterer Erhabenheit, den hier das palästinensische bärtige Christusideal mit dem gescheitelten langen Haupthaar angenommen hat, vielleicht einer Fortbildung desselben durch die altbyzantinische Kunst zu verdanken sei, läßt sich nicht unbedingt, aber doch mit hoher Wahrscheinlichkeit bejahen. Denn mit Galla Placidias Hilfe hatte Leo der Große († 461 n. Chr.) die Ausschmückung des Triumphbogens der Paulsbasilika durchgeführt. Ein Gegenbeispiel, dessen Entstehungszeit freilich zweifelhaft bleibt, es reiht sich vielleicht erst den jüngeren römischen Denkmälern verwandten Inhalts (s. Teil II) an — bot die konstantinische Basilika in Neapel (S. 241), deren Triumphbogen noch im 18. Jahrhundert offenbar an Stelle eines abgefallenen Mosaiks ein apokalyptisches Wandgemälde trug: Christus auf dem Throne, umgeben von Seraphin und brennenden Kandelabern, dazu die vierundzwanzig Ältesten. Das Apsismosaik von S. Paolo ist schon im Mittelalter unter Innocenz III. und seinen Nachfolgern durch byzantinische Künstler und nach dem Brande von 1823 auf Grund einer kurz vorher angefertigten Zeichnung gänzlich erneuert worden. Nichtsdestoweniger mag die Darstellung des von den Apostelfürsten und zwei Evangelisten umstandenen Christus auf dem Throne sich im Grundschemata an ein ähnliches altchristliches Vorbild anlehnen, wie es die Altarnische der alten Peterskirche schmückte (S. 330). Begegnet uns doch die Komposition der Gesetzesübergabe (bzw. der Parusie) in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts noch immer als das typische Apsisbild in mehreren römischen Kirchen, deren Mosaiken wir teils aus alten Aufnahmen, teils aus Beschreibungen kennen. Die einfachere Fassung, in der Christus auf dem Paradieseshügel steht, war in S. Andrea in Catabarbara vertreten, während er in S. Agatha in Suburra und in der im Jahre 471 ausgeschmückten Basilika des Junius Bassus inmitten der Apostel auf der Erdkugel thronte. Weitere Gegenbeispiele für beide Kompositionen boten zum Teil mit individuellen Zutaten in Ravenna die Petersbasilika und die Kirchen S. Giovanni Evangelista und S.<sup>ta</sup> Agatha (hier schon mit den Erzengeln), während in S. Croce das Taufbild den bevorzugten Platz einnahm und die Darstellung des Herrn auf dem Paradieseshügel mit den Hauptaposteln über der Tür ihre Stelle gefunden hatte. Indem das Zeremonialbild der antiochenischen Kirche allenthalben fast kanonisches Ansehen als Hauptgemälde innerhalb des Bildschmucks der Basilika erlangte, verallgemeinerte sich sein ursprünglicher tendenziöser Sinn immer mehr durch Vermischung mit neuen Motiven.

Blicken wir zurück auf die erhaltenen Werke der kirchlichen Mosaikmalerei, so erscheinen diese wenigen weit zerstreuten und zum Teil verstümmelten Denkmäler nur als spärliche Trümmer einer überaus fruchtbaren und entwicklungskräftigen Kunstübung zweier Jahrhunderte von erstaunlicher Einheitlichkeit. Der durchgehenden Übereinstimmung ihres ikonographischen Darstellungsgehalts steht die Tatsache einer ebenso gleichmäßigen technisch-stilistischen Entfaltung ihrer Ausdrucksmittel zu einem neuen christlichen Monumentalstil gegenüber. Wir beobachten, wie das von der Antike überkommene, die malerische Modellierung nachahmende Verfahren (S. 322, 327 u. 337) mit der fortschreitenden Ersetzung des Steinmaterials durch das farbige Glas mehr und mehr einer vereinfachten Technik Platz macht (S. 348 u. 350), welche dem letzteren seine besonderen Wirkungen abzugewinnen lernt. Er-



laubt die Leuchtkraft und der Schimmer der Farbe, in diesem Material die Form mit den Mitteln einer strengeren Linienzeichnung andeutend wiederzugeben, so führt sie auf der anderen Seite zu einem Verzicht auf illusionistische Veranschaulichung (der konkreten Räumlichkeit zugunsten einer abstrakt dekorativen Raumanschauung. Zu den fest umrissenen und klar gegliederten, nicht aber in greifbarer Körperlichkeit durchgebildeten Silhouetten bilden die durchscheinenden tiefblauen und die lichterfüllten Goldgründe die notwendige Ergänzung. Gemeinsam bewirken sie eine Vergeistigung der Erscheinung, wie sie aus dem innersten Drange der visionären christlichen Phantasie geboren ist und zugleich am vollkommensten dem Bedürfnis des farbigen Flächenschmuckes dient. Es liegt auf der Hand, daß diese folgerichtige Stilwandlung sich zuerst in einem mehr oder weniger geschlossenen Kunstkreise angebahnt haben muß. Alexandria mit seiner illusionistischen antiken Kunsttradition ist dieses Verdienst schwerlich zuzuschreiben, zumal die alexandrinischen Motive im kirchlichen Mosaikschmuck alsbald zurückgedrängt werden. Viel größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß jene Entwicklung ihren Ausgang von Antiochia nimmt, dessen Typenschatz wir in den frühesten kirchlichen Mosaikzyklen (S. 322 u. 327) wiederfinden und das im Verein mit Palästina der gesamten christlichen Welt seit dem 4. Jahrhundert die Zeremonialbilder zum Schmucke der Apsiden und Kuppeln geliefert hat. Ist doch die Blüte der „Glasbildnerei“ in Nordsyrien bis in islamische Zeit sowohl in der Literatur wie auch durch die Denkmäler (S. 346) bezeugt. Antiochenische Mosaizisten werden auch für die Werkstätten im Heiligen Lande und in Byzanz sowie in Italien die Hauptkräfte gestellt haben, nur so erklärt sich das Fortleben derselben ikonographischen Typen in den römischen (S. 324 u. 328) und ravennatishen (S. 339 u. Teil II) Bilderfolgen. Daß aber in der Folge, besonders in Byzanz (bezw. in den ravennatishen Mosaiken schon im Baptisterium des Neon, S. 343 u. a. m. S. 350) eine selbständigere Richtung aufkommt, die durch einen schwereren Figurentypus und realistische Auffassung vor allem der porträthaften Köpfe der altbyzantinischen Plastik artverwandt erscheint, kann als Ergebnis der fortschreitenden Entwicklung nicht befremden.

Zugleich mit der Entfaltung des neuen Monumentalstils vollzieht sich eine von Schritt zu Schritt zu verfolgende Umbildung der malerischen Ornamentik. Der hellenistische Grundbestand der Motive, von dem die Gewölbmosaiken von S<sup>ta</sup> Costanza (S. 322) eine so reiche Auslese enthalten, behauptet während dieser Zeit noch das Übergewicht über die allmählich vom Orient eindringenden Elemente, aber die allgemeine Verschiebung des Geschmacks in der Richtung auf das feierlich Prachtige und Gebundene unterwirft sich auch die ersteren. Den einfachen klassischen Flachornamenten: dem Mäander, laufenden Hund, den Palmettenranken u. dgl. begegnen wir bis in das 5. Jahrhundert gelegentlich noch in den Umsäumungen der Bildfelder und Friese (Abb. 301 u. Taf. XX, 2). Der naturalistische Pflanzendekor der Antike erfährt eine Stilisierung, die den Eindruck des Üppigen und Schweren betont und sich öfters mit Goldlichtung verbindet. So treten in der Gliederung der Decke an die Stelle gefälliger Blumenkandelaber großblättrige Girlanden und gedrungene Fruchtschnüre (Abb. 298/9 u. 310), mitunter auch als Kranz das Mittelrund im Scheitel des Gewölbes umschließend, beispielsweise in der von Hilarius († 467) ausgeschmückten Kapelle des Ev. Johannes beim lateranensischen Baptisterium, in Agios Georgios in Saloniki u. a. m. (Abb. 308). Aber auch der Akanthus dient noch im 5. Jahrhundert dem gleichen Zweck im Aufbau der stützenden Träger eines laubenähnlichen Gerüsts, nur hat er, mit älteren Beispielen verglichen (Taf. XVI u. Abb. 291), in demselben Maße wie dieses an Fülle und Gewicht zugenommen. Vollends erhält sich neben der Weinranke die symmetrisch verzweigte Akanthusranke mit ihren Ein-

rollungen als typisches Motiv der Flächenfüllungen (Taf. XVI u. XX, 2 und Abb. 296). Von den Goldgründen hebt sie sich im naturfarbigen Grün wirksam ab, auf dem Blau wird sie durch Goldlichtung hervorgehoben oder noch öfter das ganze Gebilde in Gold modelliert. Ihren plastischen Charakter bewahrt die Blattbildung gleichwohl auch in diesem glänzenden Material, wo nicht etwa der verflachte Rankentypus des Teppichstils der syrischen Pavimente unmittelbar übernommen wird (S. 331). Orientalischer Einfluß macht sich in der Aufnahme der symmetrisch entrollten Weinranke geltend, zumal wenn sie zugleich mit dem Palmbaum auftritt, wie am Gewölbe der Priscuskapelle in Capua. In reicher Abwechslung mit dem Akanthus und mancherlei Blütengezweig füllt sie die unlängst freigelegten Zwickelfelder der Agia Paraskevi (Eski Djuma) in Saloniki, die das einzigartige Beispiel eines rein ornamentalen Mosaikschmucks der Basilika bieten. Nur im Orient begegnen wir in den wohl schon einer etwas jüngeren Epoche entstammenden Mosaiken der Geburtskirche von Bethlehem auch dem malerischen Gegenbeispiel des Palmettenbaumes, wie wir ihn unter sassanidischem Einfluß bereits in der Dekoration antiochenischer Reliefplastik entstehen sahen (S. 269). Erst später greift jedenfalls die unorganische Verquickung des Pflanzenornaments mit den technischen Motiven der orientalischen Goldschmiedekunst stärker um sich, gefördert durch den gesteigerten Kolorismus und die Bevorzugung des Goldes in der Mosaikmalerei. Aber schon in den Mosaiken des 5. Jahrhunderts hat sich aus diesem Formenschatz die typische Borte mit dem regelmäßigen Wechsel von Edelsteinen in ovaler und rechteckiger Fassung und je zwei Perlen eingebürgert (Abb. 296 und Taf. XX, 1). Dagegen bleiben ihnen im allgemeinen die Flechtbänder und manche anderen Motive des textilen Flachornaments wie das Efeu- (bezw. Herz)blatt der syrisch-mesopotamischen Kunst noch fremd. Einfache Blütenrosetten tauchen zuerst in einer Nischenumrahmung der Priscuskapelle (s. oben) auf und schon in reicherer Zusammensetzung und Verteilung als diagonales Streumuster an den Gewölben des sog. Mausoleums der Galla Placidia (Abb. 310). Fortan mehrten sich die Anleihen bei der Textilkunst, denen z. B. auch die Quadrat-, Sechseck- und Kreisnetze an den Nischenleibungen der Rotonda in Saloniki mit ihren stilisierten Vogelsilhouetten von Enten, Wachteln u. a. m., Fruchtmotiven u. dgl. (Abb. 309) zuzurechnen sind.

Daß in der monumentalen Stilbildung der christlichen Malerei etwa seit der Wende des 4. Jahrhunderts die Mosaiktechnik führende Bedeutung gewinnt, erlaubt die in ihren Denkmälern erkennbare Entwicklung kaum noch zu bezweifeln. Die ungleich spärlicheren Überbleibsel der Wandmalerei dieser Epoche bestätigen es vollends und lassen uns den Verlust größerer Freskenfolgen leichter verschmerzen. Unter den seltenen Katakombenfresken des 5. Jahrhunderts in Rom erscheint eine Gestalt wie die heilige Cäcilia in S. Callisto (Abb. 36) den Typen der königlichen Frauen im Mosaikenzyklus von S. Maria Maggiore (S. 336) stilverwandt, d. h. wohl schon von ihnen abhängig. In Syrien haben sich nur vereinzelte Bruchstücke dekorativer Malerei erhalten, Wasservögel, Weinranken u. a. Pflanzenmotive darstellend. Die hellenistische Tradition, der sie entstammen, erweist sich durch ihr Eindringen in den malerischen Schmuck des Ommajadenschlosses Kuseir Amra (s. K. des Islam) noch nach Jahrhunderten als lebenskräftig. Aber auch die christliche Ikonographie muß sich in der Wandmalerei des gesamten Landes einer außerordentlich fruchtbaren Pflege erfreut haben, wie aus den nachwirkenden syrischen Stileinflüssen in den mittelalterlichen kleinasiatischen Höhlenfresken (s. Teil II) und in der koptischen Kunst hervorgeht. Ägypten allein aber bewahrt noch einen größeren Bestand von Wandgemälden des 5. bis 7. Jahrhunderts, der uns eine klare Vorstellung von der Stilentwicklung der koptischen Malerei





Abb. 312. Zeremonialbild (unvollständig) und Davids Kampf mit Goliath, Wandfresken in Bawit  
(nach J. Clédat, Le monastère de Baouit 1904).

und des Deckenbelags auf. Wie Bruchstücke des letzteren (besonders aus Abu Girgeh in der Mareotis) bezeugen, blieben an dieser Stelle die hellenistischen Polygonalmuster (S. 318) beliebt, in denen einzelne größere Felder Frucht motive, Fische, Vögel u. dgl., die kleineren meist Blattwerk enthalten. Gelegentlich greift diese Art Ornamentik auch auf die Wand über. Öfter aber ahmt die Bemalung hier eine buntfarbige Vertäfelung nach, sei es ein geometrisches Muster oder aber und vorzugsweise am Sockel ein Schnittmosaik, das nicht nur ineinandergeschachtelte Rauten- und Rechteckfelder, sondern auch aus Vasen aufwachsende Flachranken und größere Tierfiguren als Füllungen aufnimmt. Doch herrscht auf der mittleren Wandfläche im allgemeinen die textile Pflanzenornamentik vor. Noch immer kommt hier das diagonale Grundschema der älteren hellenistischen Streumuster zur Anwendung (S. 57/8), aber durchlaufende Blattstäbe bringen die Aufteilung der Fläche in Rautenfelder weit strenger zum Ausdruck (Abb. 312). Da dieselben Gittermuster noch in Kuseir Amra (s. oben) fortleben, andererseits manche Füllmotive, wie das gestielte Efeublatt oder die Blütenrosetten, auch der syrischen Buchornamentik geläufig sind, sind sie offenbar durch die Weberei (s. unten) der koptischen Kunst aus dem Orient zugeführt worden. In der Tat gibt sogar mitunter die Wandbemalung einen gefalteten Behang mit gemusterten Stoffen ganz realistisch wieder (Sakkarah). In den oberen Friesstreifen treten neben die antiken Mäanderornamente die syrischen mehrreihigen Bandgeflechte, um sich ebenso üppig zu entwickeln wie in der dekorativen Plastik. Der figürliche Bildschmuck bleibt gewöhnlich auf die Oberwand und auf die selten fehlenden Apsidennischen beschränkt. Er läßt in wenigen Fällen noch einen Zusammenhang mit dem sepulkralen Bilderkreise (S. 93 ff.) erkennen. Einmal begegnen uns noch die drei Jünglinge im Feuerofen (Sakkarah), anderwärts Jonas (Bawit), Daniel (Athribis) u. a. Oranten, so z. B. eine anmutige Frauengestalt auf der Blumenflur des Paradieses in Abu Girgeh, — daselbst auch schon der heilige Menas. Ägyptische Heilige, zumal die großen Äbte und oberägyptischen Büsser wie Pachomios, treten uns immer wieder und meist in ganzen Gruppen entgegen. Einzelne von ihnen erscheinen auch als Reiterheilige herausgehoben aus der Sphäre des Klosters in das ideale Reich einer mystischen Phantastik, die den Kampf gegen die Dämonen des Bösen in Sinnbildern ausspinnt. So fliegt in Bawit ein Engel mit dem Siegeskranz hinter dem in jugendlicher Schönheit dargestellten berittenen Phoibammon her. Eine andere Freske ebenda schildert die Erlegung einer Teufelin durch Sisinnios, während Alabastria, eine weibliche Spukgestalt mit Flügeln und Schlangenschwanz, mit der Gebärde des Schreckens entweicht. Ein Kentaur und verschiedene Tiere vervollständigen das Bild. Daß in solche Kompositionen Elemente aus dem Horusmythus einfließen, spricht auch für die symbolische Auffassung der Jagdszenen, in denen Löwe, Flußpferd oder Gazellen vorkommen. Den starken Einschlag gnostischer Sym-

dieser Zeit gewinnen läßt. Langsame Auflösung der antiken Formsprache in primitive Kunstformen unter gleichzeitiger Aneignung der syrisch-palästinensischen Bildtypen gibt ihr wie in der Plastik (S. 143 ff.) das Gepräge. Die Kenntnis dieser Bildfolgen ist den seit dem Anfang unseres Jahrhunderts geführten Ausgrabungen in Bawit, Sakkarah u. a. m. zu verdanken. Gehören sie auch fast durchweg nur kleineren kapellenartigen Bauten (bezw. Mausoleen) an, so spiegelt sich doch in ihnen sowohl der Bildstoff wie das dekorative System des kirchlichen Wand schmucks.

Ein Gemisch verschiedenartiger Elemente weist schon die rein ornamentale Dekoration des Sockels, der Wandfläche

bolik in dieser volkstümlichen Mönchskunst bestätigt das Orpheusbild und die älteste Darstellung einer Sibylle (Bawit). Derselben alexandrinischen Kunsttradition entstammen noch die Personifikationen christlicher Tugenden (S. 98), die daselbst eine Reihe von Rundfeldern bereits im einheitlichen Typus von Engelbüsten füllen (Abb. 2), wie sie in Sakkarah anscheinend in der Bedeutung von Erzengeln zum fortlaufenden Figurenfries gereiht sind. Aus der kirchlichen Kunst unmittelbar entlehnt aber ist das schwebende Engelpaar mit dem Kreuzesmonogramm einer anderen Kapelle. Brustbilder und Vollgestalten von Propheten mit entfaltetem Schriftblatt, denen sich auch einzelne andere Persönlichkeiten wie Zacharias oder der heilige Georgios zugesellen, haben zweifellos die gleiche Herkunft mit ihren Gegenbeispielen in der Buchillustration (Taf. XVIII, 2 u. 3) gemein. Dasselbe gilt vom alt- und neutestamentlichen Bildstoff. So schmückt in Bawit eine Folge von Szenen aus dem Leben Davids, das bisher nur auf Grund der Tituli (S. 338) dem kirchlichen Typenschatz zugerechnet werden konnte, den Fries einer größeren Kapelle (Abb. 312). Die Anordnung der einzelnen Bildfelder, die durch andere, mit Mäandermotiven gefüllte Quadrate getrennt werden, erinnert hier unverkennbar an die Verteilung solcher Zyklen im Wandschmuck der Basiliken (S. 338), so frei auch diese flüchtigen Kompositionen ihre Vorbilder wiedergeben mögen. Eine zusammenhängende Reihe von Szenen aus dem Jugendleben des Herrn und der Legende des Täufers weist eine kleine Unterkirche bei Abu Schennis (S. 226), vielleicht erst aus dem 7. Jahrhundert, auf, doch treffen wir einzelne neutestamentliche Bilder schon in verschiedenen Kapellen in Bawit an, so z. B. die Verkündigung (sowie auch in Abu Girgeh), die Geburt des Herrn, die Heimsuchung, den Kindermord, das Kanawunder und die Taufe Christi. Das lebhafte Interesse für die Gottesmutter, das sich in dieser Auswahl verrät, und das vielleicht schon in den älteren, größtenteils von einem mittelalterlichen Bilderzyklus aus ihrem Leben überdeckten Fresken der Hatrakirche im Deir es Suriani (S. 226) selbständigen Ausdruck gefunden hatte, bezeugen auch mehrere repräsentative Kompositionen, die Maria mit dem Kinde, bald von Engeltrabanten umgeben, bald inmitten der heiligen Äbte thronend oder stehend, darstellen. Sie trägt es einmal nach Art der Hodegetria (S. 296), ein andermal sogar schon wie in späteren Ikonentypen, indem sie die seine Gestalt umschließende Mandorla hält. Die bedeutsamste Darstellung aber bietet eine Apsisinische in Sakkarah in dem traditionellen Typus der nährenden Mutter (S. 72). Ebenda ist auch schon die abgekürzte, aus ihrem Brustbild und zwei Engelbüsten bestehende Komposition (S. 198) belegt. Eine Anzahl von Apsiden schmückt endlich hier wie dort als zweites feierliches Zeremonialbild, in dessen Mittelpunkt die Gestalt des erhöhten Christus rückt, die Himmelfahrt im syrisch-palästinensischen Typus (S. 295 u. 340). In dieser Szene mußte den koptischen Christen ihre monophysitische Gottesvorstellung am vollkommensten verkörpert erscheinen, nachdem die Komposition wohl schon in der syrischen Kunst ihre Fortbildung durch Verteilung der Evangelistensymbole um die von Engeln getragene Aureole gefunden hatte. Gleichwohl bewahrt sogar in Bawit eine Freske noch den Cherubwagen, von dem in der Folge höchstens die Räder übrigbleiben. Die Oberhälfte des Bildes, die als sogenannte Majestas allgemeine Verbreitung erlangt, verbindet sich schon hier und in Sakkarah manchmal mit den 24 Ältesten (S. 350) der Apokalypse oder mit aufgereihten Lokalheiligen im unteren Streifen. Nur am letztgenannten Ort aber trägt Christus die Züge des bärtigen palästinensischen Ikonentypus (S. 310), während er in Bawit immer mit dem jugendlichen Idealkopf hellenistischer Tradition (S. 310) wiedergegeben wird. Verschönt überhaupt noch ein Hauch griechischer Anmut einzelne Gestalten und Köpfe der Jünglinge und weiblichen Typen, so wird freilich in den späteren Fresken der Ausdruck immer leerer und härter, wie auch die Bewegung mehr und mehr in der typischen Frontalität der primitiven koptischen Kunstanschauung (S. 147 u. 287) erstarbt. Die Technik arbeitet durchweg mit den einfachsten Mitteln. Sie füllt die Umrißzeichnung mit einheitlichen Lokaltönen und wendet nur für die Köpfe leichte Halbschatten an. Künstlerische Wirkungen erreicht sie vor allem durch die Farbengebung, in der sich eine Vorliebe für Gelb, helles Grün und rötliche Töne auf weißem Grunde geltend macht, wie in manchen Mustern der koptischen Stoffe.

Das zähe Fortleben der verflauten antiken Formsprache begründet die stilistische Eigenart dieser Wandmalereien.

Zum Ersatz für das bisher unentbehrliche Denkmälerwerk von de Rossi, *Mosaici crist.*, Roma 1899, ist in Vorbereitung J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchl. Bauten vom 4. bis 8. Jahrhundert* (für 1914). Über die Entwicklung des kirchlichen Monumentalstils und seine Denkmäler handelte grundlegend Ainalow, *Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts*, St. Petersburg 1895 (russisch) sowie Hellenist. Grundl. usw., S. 129 ff.; vgl. Repert. f. K. Wiss. 1903, S. 47 ff. Seitdem kamen die feinen Beobachtungen über die malerische Stilbildung von Riegl, *Spätröm. K. Ind. I.*, S. 125 ff. und einige Einzeluntersuchungen hinzu. Die Hypothese von F. Jubaru, *Arte* 1904, S. 457 ff. über den bacchisch paganen Charakter des Mosaik-



schmucks von S. Costanza bedarf entschiedener Berichtigung, als ihr durch R. Michel, *Die Mos. von S. Costanza in Rom*, Leipzig 1912, Stud. üb. Christl. Denkm., hsg. v. J. Ficker, H. 12, zuteil wird, der (entgegen der hier S. 247 befolgten Annahme) die nachträgliche Umwandlung des Baues in ein Baptisterium (vielleicht unter Bonifacius I.) wahrscheinlich gemacht hat, nicht jedoch die Beziehung der Nischenmosaiken auf den Taufritus. Der symbolische Bedeutungsgehalt der sog. *Traditio* erfährt auch durch L. v. Sybel, *Der Herr der Seligkeit*, Marburg 1913, keine wesentliche Verschiebung. Daß der Mosaikenzyklus von S. Giovanni in Fonte in Neapel früher und einheitlicher Entstehung ist, hat A. Muñoz, *Arte* 1908, S. 433 mit Recht geschlossen, wenngleich es nicht der Annahme verschiedener Werkstätten bedarf. Zur Erklärung und Zeitbestimmung der Mosaiken von S. Aquilino und S. Vittore in Mailand vgl. zuletzt P. Toesca, *La pitt. e la miniat. nella Lombardia*, Milano 1912, S. 8, 14 u. 21 ff., sowie auch für Albenga. Die gleichzeitig von Ainalow, a. a. O. S. 34 ff. und von H. Grisar, *Anal. Romana*, 1895 I, S. 564 ff. nachgewiesene Beziehung des Apsisbildes von S. Pudenziana auf die hl. Stätten konnte auch durch A. Heisenberg, *Grabeskirche u. Apostelkirche*, I, S. 141 ff. und A. Stegenseck, *Or. Christ.* 1911, S. 280 ff. nicht bis ins einzelne ausgedeutet werden. Die Entwicklung der apokalyptischen Bildsymbolik ist von mir, *Die Koimesiskirche in Nicäa*, 1903, S. 211 ff. erörtert worden; zu den Kreuzesvisionen vgl. auch Ainalow, a. a. O. S. 140 ff. und *Hellenist. Grundl.*, S. 199; zur *Maestas* meine Ausführungen bei Th. Wiegand, *Milet. III*, 1, *Der Latmos*, Berlin 1913, S. 193 ff. Über die Entstehung der historischen und typologischen Bilderfolgen und die *Tituli* handelt neuerdings J. Reil, *Die altchristl. Bildzyklen des Leben Jesu*, Straßburg 1912. Stud. über christl. Denkm., hsg. von J. Ficker, H. 10, dessen Ergebnisse jedoch z. T. in Folge zu später Datierung der Bildwerke der Kleinplastik nicht zutreffen. Zum *Dittochaeum* des Prudentius und palästinensischen Einfluß vgl. Baumstark, *Byz. Zeitschr.* 1913, S. 177 ff.; zu den Ampullentypen Ainalow, *Hellenist. Grundl.*, S. 168, sowie *Repert. f. K. Wiss.* 1903, S. 51 und *Amtl. Ber. d. Kgl. Mus.*, Berlin 1914, N. 8, Mai; über die Mosaiken der Zionkirche und des Martyrion Baumstark, *Or. christ.* 1904, S. 121 ff. u. bei Dölger, *Kunst. d. Gr. u. seine Zeit*, Rom 1913, S. 217 ff. Die Hypothese von J. P. Richter and A. Cameron Taylor, *The golden age of classic Christian art*, London 1904, über die Entstehung der Zyklen von S. Maria Maggiore im 2. Jahrh. hat sich nicht durchzusetzen vermocht. Ausreichend bietet das Abbildungsmaterial erst S. Scaglia, *I mosaici ant. della bas. di S. M. Maggiore*, Roma 1910. Neben J. Redin, *Die Mosaiken d. Ravennat. Kirchen*, S. Petersburg 1896 (russisch) hat auch die 2. Aufl. von J. Kurth, *Die Mos. von Ravenna*, München 1912, wenig Bedeutung; wichtige Einzelbeiträge bieten hingegen G. Gerola, *Felix Ravenna* 1911–14 (vor allem zur Datierung des Bildschmucks d. Erzb. Kapelle, S. 570) und H. Dütschke, *Ravennatische Studien*, S. 285 ff. (zum *Laurentiusmosaik*). Im übrigen vgl. Kaufmann, *Handb. d. christl. Archäol.*, S. 336 ff. und Dalton, a. a. O. S. 322 ff., sowie zu den koptischen Fresken, S. 282 ff. und Diehl, a. a. O. S. 65 ff., endlich die letzten Ausgrabungsberichte von A. Breccia, *Soc. archéol. d'Alexandrie. Serv. du Musée en 1912* (Abu Girgeh).

#### 4. Die spätantike und altchristliche Textilkunst.

Die Einwirkung der Textilkunst auf die monumentale Malerei und ihre Ornamentik wird völlig glaubhaft und begreiflich, zumal in Ägypten, angesichts des unerschöpflichen Reichtums der dortigen Grabfelder an Überresten spätantiker und altchristlicher Weberei. Vor unserem Auge erhebt aus den Funden von mehr als drei Jahrzehnten das Bild einer erstaunlichen Blüte dieses Zweiges der Kunstindustrie. Noch ist es freilich der Forschung nicht gelungen, den Schatz so reinlich zu sichten, daß wir seine Entwicklung klar zu übersehen imstande wären. Erst die Hauptgruppen lassen sich heute nach den augenfälligsten Unterschieden des Materials, der Technik, des Bildstoffs, der ornamentalen Motive und des Stiles sondern, und nur vermutungsweise läßt sich die Mehrzahl derselben als bodenständiges Erzeugnis des Nillandes ansprechen, während einzelne Gattungen sich anscheinend als eingeführte syrische Ware zu erkennen geben oder zum mindesten als Nachahmungen von solcher. Aber selbst diese oberflächliche Gruppierung führt schon zum Ergebnis, daß in der Textilkunst so gut wie in der Plastik und Malerei des christlichen Ägyptens eine ältere hellenistische Kunstrichtung nicht nur langsam vergrößert und versimpelt, sondern auch gleichzeitig von orientalischen Einflüssen zersetzt und überwuchert wird.



Abb. 313. Koptische Wollenwirkereien (im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) und syrisches Seidengewebe (in der Cap. Sancta Sanctorum)  
(nach Ph. Lauer, Mon. et Mém. Fond. Piot. 1906 XV).

Der koptischen Textilkunst eigentümlich ist die Technik der Wirkerei, bei der die leinene Kette — der Aufzug erfolgt am ägyptischen Webstuhl in senkrechter Richtung — mit dem wollenen Schußfaden im wahren Sinne des Wortes umwickelt wird. Dieses der Gobelinarbeit verwandte Verfahren erscheint bereits in den aus heidnischen Gräbunden herrührenden Stoffen nicht selten zu voller Bildwirkung durchgeführt. Für größere, teppichähnliche Stücke dieser Art (z. B. im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) wurde anscheinend das alexandrinische Puttengenre bevorzugt. Aber auch bei den großfigurigen Darstellungen ist



öfters schon der Leinengrund ungedeckt geblieben und die Gestalt sowie das Ornament der breiten Randborten allein in Wolle gearbeitet. Im letzteren kommt besonders der Lorbeerstrang (Abb. 313) und die Weinranke in hellenistischer Stilisierung, diese manchmal sogar noch in ziemlich naturalistischer, malerischer Behandlung, reichlich zur Anwendung. Die figürlichen Typen sind durchweg dem bakchischen Kreise entnommen. Die halbentblößten oder von fliegenden Gewändern umhüllten weiblichen Gestalten stellen vergrößerte Abbilder der Tänzerinnen, Nereiden usw. dar, wie wir sie auf den in Alexandria zutage gekommenen Knochenschnitzereien (Abb. 189) erblicken. Daraus ergibt sich Entstehungsort und -Zeit (3./4. Jahrhundert) dieser Gattung. Es sind größtenteils eigens zur Umwicklung der mumifizierten Leichen hergestellte Tücher. Den gewöhnlichen Schmuck bildeten jedoch bei diesen breite Randborten aus Purpurwolle, mitunter auch noch runde oder quadratische Einsätze mit Masken und anderen kleineren Darstellungen von Vögeln, Fruchtkörben u. dgl. mehr. Weibliche Leichentücher tragen öfters diagonale Streumuster aus stilisierten Blumenmotiven, wie die im Leben gebrauchten Obergewänder. Das Unterkleid war meist mit breiteren Besätzen am Halse, unteren Saum und den Ärmeln verziert, die männliche Tunika vor allem mit den von der Schulter bis gegen den Gürtel herab- und von unten in Winkeln um die runden Kniestücke hinauflaufenden streifenförmigen Claven und meist quadratischen Ärmelinsätzen. Hier wird der in Silhouettenmanier verarbeitete Purpur ohne oder mit spärlichen farbigen Zusätzen bevorzugt. Unter den figürlichen Typen der Innenfelder (Abb. 313) überwiegen wieder die bakchischen, während in den Bordüren die Weinranke vorherrscht. Aus dem Weinblatt werden jedoch manchmal auch größere palmettenartige Zierstücke gebildet (Abb. 313), — ebenso geometrische aus dem Mäander. Die antikisierende Formengebung kennzeichnet einen reichen Bestand dieser Purpurwirkereien noch als Erzeugnisse des 4. und einzelne Stücke wohl gar des 3. Jahrhunderts. Bieten sie doch gelegentlich noch mythologische Szenen sowie Orpheus, dagegen keine unzweifelhaft christlichen Darstellungen. In der Folge mehren sich die farbigen Bestandteile, während der Purpur schlechter wird und eine braune oder schwärzliche Färbung annimmt. Doch lebt diese Dekoration augenscheinlich noch durch das ganze 5. Jahrhundert fort und macht die Rückbildung der menschlichen Gestalt bis zur völligen Erstarrung in geometrischen Formen (Abb. 313) mit, eine Entwicklung, die auf die allgemeine Verbreitung der Technik über das koptische Hinterland schließen läßt. In nachkonstantinischer Zeit kommen buntfarbige Einsätze und Borten mehr und mehr in Gebrauch, bei denen der Grund durchgehends rot oder braunrot gedeckt zu werden pflegt und die Figuren und Ornamente in Gelb, Grün, Violett und Blau ausgeführt werden. Beide Elemente wechseln ihren Charakter infolge des Eindringens neuer Motive, vorwiegend christlicher Darstellungen und des Herzblütenornaments.

Dieser Geschmackswechsel vollzieht sich unter dem unverkennbaren Einfluß der syrischen Seidenweberei, deren Blüte schon für die Mitte des 4. Jahrhunderts bezeugt ist. Die Verarbeitung der Seide, welche schon seit der ersten Kaiserzeit von China über Zentral- und Vorderasien teils als Gespinnst, teils in Gestalt gröberer Stoffe in das Mittelmeergebiet eingeführt wurde, hatte sich in der Folgezeit nicht nur nach Ägypten, sondern sogar bis Italien verbreitet.

Einen reichen Bestand früher Seidenwebereien haben besonders die Grabungen in Antinoë geliefert. Sie tragen größtenteils mehrfarbige Rauten- und Streumuster aus Blüten- und Rankenmotiven, wie sie auch in den Wirkereien (s. oben) und in der textilen Freskenornamentik (S. 354) vorkommen. Der Technik nach — diese besteht in der typischen Körperbindung — gehören aber auch eine Anzahl von Stoffen mit figürlichen Darstellungen mit ihnen eng zusammen, die sich in Kirchenschätzen des Abendlandes erhalten haben (Nereidenstoff von Sitten, Mänadenstoff von Sens u. a. m.). Es herrscht hier noch einseitige Wiederholung (bzw. Reihung) der Motive. Die weitere Entwicklung führt hingegen zur streng symmetrischen Bildgestaltung hin, durch die eine Vereinfachung des technischen Verfahrens, der sog. Fadenumschlag, ermöglicht wird. Der Fortschritt läßt sich am deutlichsten an den offenbar allgemein verbreiteten Reiterstoffen beobachten. Die ständig wiederkehrende Gruppe berittener Bogenschützen auf der Löwenjagd, der sie den Namen verdanken, ist auf den ältesten Stücken (in South-Kens.-Mus.) noch einzeln, bei den übrigen schon in symmetrischer Verdoppelung in die Kreise des Grundmusters eingeschlossen. Gewisse orientalische Züge der Tracht, vor allem aber die unverkennbare Entstehung des letzteren aus dem flächenfüllenden Kreisgeflecht (S. 265 u. 316/7) lassen auf syrischen Ursprung dieser Gattung zurückschließen, wo die erhaltenen Beispiele auch z. T. gearbeitet sein mögen. Dem Formenschatz der syrischen Pflanzenornamentik entstammen augenscheinlich auch die eigenartigen Ranken mit ihren farbig gestreiften Herzblüten und Efeublättern mit umgebogener Spitze (S. 267), die als Füllung der Kreisbänder dienen und nur vereinzelt durch das aus den Mosaiken bekannte Girlandenmotiv (S. 352) ersetzt werden (Maasstricht). In dieselbe

Richtung weist noch entschiedener ein buntfarbiger größerer Stoffrest aus der Kapelle Sancta Sanctorum mit christlichen Szenen sowohl durch die besonders reiche Durchbildung der Herzblütenranke wie vor allem durch seine zwickelfüllenden größeren Palmetten (Abb. 313). In ihrer flächenhaft gegliederten und unorganisch geschachtelten Zusammensetzung macht sich neben dem syrischen Geschmack wie in ähnlichen Gebilden der Relief- und Mosaikornamentik (S. 269 u. 353) deutlich neupersischer Einfluß geltend. Die reihenweise abwechselnden asymmetrischen Bildtypen der Verkündigung und Geburt Christi (Abb. 313) entsprechen der entwickelten syrisch-palästinensischen Ikonographie des 5./6. Jahrhunderts. Und doch erweist die nur hier vollkommen klar durchgeführte Verknüpfung der Kreise das höhere Alter dieses kostbaren Überbleibels syrischer Seidenweberei im Vergleich mit allen erhaltenen Reiterstoffen, von denen die jüngsten in Mailand (S. Ambrogio) und Köln (S. Cunibert) schon eine starke Rückwirkung der inzwischen von der sassanidischen Kunst umgebildeten und mit Bestandteilen ihrer Ornamentik (hl. Baum) versetzten Komposition verraten. So gut wie sie könnten aber auch einzelne ältere Gewebe, auf denen noch das Ornament weniger verflaut erscheint, in Syrien gearbeitet sein. Andererseits sind zweifellos auch die Reiterstoffe in Ägypten nachgewebt worden. Die ägyptischen Fundstücke haben jedoch anscheinend immer, wie die Wollwirkereien, als Einsätze gedient und enthalten daher nur ein einzelnes Kreisfeld, oder sie bilden vollständige Clavaturen von je zwei Streifen mit runden Anhängen. Wenn auf einer solchen (im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) neben Löwenjägern zu Fuß Nereiden auftauchen, so liegt die Vermutung ihrer alexandrinischen Herkunft nahe. Aber auch in Achmim wurden solche Seidenclaven gefertigt, wie die daselbst gefundenen, öfters mit dem Namen des Zacharias als Werkstattmarke gezeichneten, nur in zwei Farben ausgeführten Reste mit Reiterfiguren, Tiergestalten u. dgl. beweisen. Ihr Stil ist koptisch gefärbt und reicht bis ins 7. Jahrhundert herab, trägt doch ein verwandtes Stück (in London) bereits arabische Schriftzüge. Demselben Fundort entstammen größtenteils die sog. Palmettenstoffe, bei denen das Rautengitter zwar durch antike Rankenmotive gebildet wird, der aus symmetrisch abzweigenden Blättern und krönender Blüte bestehende Palmettenbaum aber das typische Füllmotiv (auch großer Kreisfelder) abgibt. Seine größeren Blätterpaare zeigen wieder die charakteristische Umbiegung der Spitze und lassen besonders in ihrer Umrandung den Einfluß des sassanidischen Pflanzenornaments erkennen. Ebenso stehen die jüngsten Stoffe aus Antinoë und manche ihnen verwandte Seidengewebe mit christlichen Darstellungen (Danielstoff in Düsseldorf, Josephstoff in Sens, Simsonstoff in London) schon unter der unverkennbaren Einwirkung syrischer und neupersischer Vorbilder. Von diesen erscheinen endlich auch die ältesten erhaltenen Erzeugnisse der schon im 4. Jahrhundert begründeten kaiserlichen Webereien von Byzanz abhängig, unter denen der Purpurstoff der Aachener Palastkapelle mit der Darstellung einer in fiktiver Frontansicht (bzw. seitlicher Staffellung) gesehenen Quadriga im Stile der jüngsten Konsulardiptychen (S. 193) obenan steht. Durch den bedeutenderen Maßstab und die zweifarbige Ausführung des Musters von den ersteren unterschieden, bewahrt er dennoch im Kreisrahmen ein verflüchtigtes Herzblütenornament.

Daß die jüngere koptische Wollenwirkerei von der orientalisierenden Weberei nachhaltig beeinflusst ist, erhellt aus verschiedenartigen Nachbildungen der Typen und Ornamente der letzteren. Die Reiterstoffe sind von den Kopten mit ihrem zeichnerischen Unvermögen sogar in Seide nachgewebt worden (Düsseldorf), ungleich öfter aber begegnen uns die Gestalten von Reitern in asiatischem Kostüm auf den späteren Wollstoffen (Abb. 313). Aber auch die Reiter-, Jäger- und Tiertypen antiker Tradition finden sich auf selteneren Resten wieder, die sich in ihrer zweifarbigen Zusammensetzung und zum Teil sogar in der Körperbindung als augenfällige Nachahmungen von Seidengeweben zu erkennen geben (Abb. 313). Schließlich gibt es (z. B. in Berlin) einzelne in Seide gewirkte Stücke des orientalisierenden Stils mit der typischen kreisförmigen Umrahmung der seidenen Reiterstoffe. Die letztere wird ganz allgemein mit ihren Herzblattpalmetten und umgebogenen Efeublättern in die Wollenwirkerei aufgenommen, das Innenfeld aber erhält oft als Füllung eine alt- oder häufiger eine neutestamentliche Szene (Abb. 313). Das weist auf Bildwebereien von der Art des lateranensischen Seidenstoffes als Vorlagen zurück. Die Komposition ist freilich manchmal kaum noch aus den verballhornten buntfarbigen Gebilden wiederzuerkennen. Aber gerade diese Verzerrung bis zum Geometrischen ist nur verständlich als Folgeerscheinung fortgesetzter Wiederholung der Typen, die in der Tat mehrfach in Dubletten erhalten sind.



Wie verbreitet innerhalb der christlichen Welt schon um die Wende des 4. Jahrhunderts die Sitte war, das Gewand mit biblischen Darstellungen zu schmücken, davon zeugen die tadelnden Worte eines Chrysostomus, der die ihr Huldigenden mit umherwandelnden bemalten Wänden vergleicht, und weitere Zeugnisse des Asterios von Amaseia u. a. m. Trotzdem erhielt sie sich bis in die byzantinische Kunst hinein (s. Teil II) und gerade in den Krisen des Hofes und der höchsten Beamten. Auch die kaiserlichen Bildnisse wurden in die Kleider eingewirkt oder eingewoben, wie manche Denkmäler erkennen lassen (sog. Diptychon des Stilicho in Monza), zweifellos also in die kostbarsten Stoffe. Vorhänge nahmen sogar großfigurige Szenen auf. Daß die Seidenweberei daran beteiligt war, ist nicht nur aus der wachsenden Prachtentfaltung im kirchlichen Kult zu schließen, sondern scheint wieder durch eine eigenartige Gattung spärlicher erhaltener koptischer Gewebe bestätigt zu werden, die kaum einem anderen Zweck gedient haben können. Es sind das mit Hilfe von Modeln ein- (bzw. zwei-) farbig bedruckte Leinenstoffe, die entsprechende Seidengewebe nachzuahmen scheinen, so z. B. als bekannteste der sogenannte Moses- und der Petrusstoff in Berlin und mehrere Stücke mit Szenen der Marienlegende in London (South. Kens.-Mus.). Die Erzeugnisse ägyptischer und syrischer Textilkunst fanden zweifellos auch in Byzanz und im Westen starken Absatz und spielten keine unwichtige Rolle als Vermittler der palästinensischen Ikonographie.

Die vollständigste Übersicht der bisherigen Forschungen über die altchristliche Textilkunst bietet Dalton, a. a. O., S. 577 ff.; vgl. auch Kaufmann, a. a. O., 2. Aufl., S. 569 ff. Neuerdings ist der gesamte Stoff gesichtet worden durch O. v. Falke, Geschichte der Seidenweberei in Europa, Berlin 1913, I, S. 13 ff. Abweichend von seinen Anschauungen glaube ich jedoch am syrischen Ursprung der Reiterstoffe festhalten und zum mindesten den Seidenstoff mit den christlichen Szenen der Sancta Sanctorum als originalsyrische Arbeit ansehen zu müssen, wie überhaupt a. a. O. der Anteil von Alexandria an den erhaltenen Denkmälern wohl auf Kosten Syriens zu groß bemessen erscheint. Der Bestand bedruckter Leinenstoffe erfuhr seither eine Vermehrung um mehrere schöne Stücke mit Marienszenen u. a. m. durch die Veröffentlichung von W. Lethaby, Proceedings of the Soc. of Antiquaries 1912, XXIV. S. 286 und Amer. Journ. of archaeology 1913, S. 570 ff.

---

Im I. Teil ist zu berichtigen:

- S. 20, Z. 19 (v. oben) 160 n. Chr. statt v. Chr.
- S. 21, Z. 2 (v. unten) 1899/00 statt 1899/40.
- S. 49, Z. 8 (v. unten) 1902 statt 1912.
- S. 61 ein sachlicher Irrtum: der Name Jona (nicht Noah) hat im Hebräischen die Wortbedeutung „Tauben“.
- S. 61, Z. 1 u. 17 (v. unten) die Hinweise Tafel IV statt Abb. 68.
- S. 147, Z. 21 (v. oben) Al Mu'allaka statt Al Mucallaka
- S. 158, Z. 16 (v. unten) Christus- oder statt Christus- und
- S. 215, Z. 14 (v. oben) das statt die.
- S. 232, Z. 22 (v. oben) Abb. 247 statt 248.
- S. 237, Z. 9 (v. unten) In dem statt Zu dem
- S. 240, Z. 22 (v. unten) (S. 207 u. 210) statt (S. 20)
- S. 289, Z. 21 (v. unten) von statt aus.





# HANDBUCH D E R KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON  
PROF. DR. FRITZ BURGER

FORTGEFÜHRT VON  
PROF. DR. A. E. BRINCKMANN  
KARLSRUHE

unter Mitwirkung von

Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. jur. et phil. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Freiburg; Dr. E. Diez-Wien; Professor Dr. H. Egger-Graz; Privatdozent Dr. P. Frankl-München; Professor Dr. A. Grisebach-Berlin; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Jantzen-Freiburg; Oberbibliothekar an der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek Dr. G. Leidinger-München; Privatdozent Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Straßburg; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Berlin; Privatdozent Dr. H. Tietze-Wien; Professor Dr. Graf Vitzthum-Kiel; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Professor Dr. M. Wackernagel-Leipzig; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin und anderer Universitätslehrer und Museumsdirektoren



BERLIN-NEUBABELSBERG  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

# ALTCHRISTLICHE UND BYZANTINISCHE KUNST

VON

PROF. DR. OSKAR WULFF

Kustos am Kaiser-Friedrich-Museum  
Privatdozent an der Universität in Berlin

II.

## DIE BYZANTINISCHE KUNST

VON DER ERSTEN BLÜTE BIS ZU IHREM AUSGANG

Sechstes Tausend



ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.



COPYRIGHT 1918 BY  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.  
BERLIN-NEUBABELSBERG

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN



# Gebet des Jesaias

Miniatur aus dem Pariser Psalter, Bibl. Nat., Cod. gr. N. 139

(Nach einer Aquarell-Kopie von F. Piper im Kupferstich-Kab. in Berlin.)







Abb.314. Kaiser Justinian als Geschenkgeber und Erzbischof Maximian mit weltlichem und geistlichem Gefolge, kirchliches Wandmosaik in S. Vitale (Ravenna).

## I.

### Grundlagen und Entwicklungsgang der byzantinischen Kunst.

Dem Osten der antiken Welt entsprossen, hat die altchristliche Kunst am Ende einer vielgestaltigen Entwicklung auch ihre vollständigste Zusammenfassung und folgerichtige Fortbildung im neuen Mittelpunkt der östlichen Reichshälfte gefunden. Während sie in den von Fremdvölkern eroberten Ländern des Westens bald abstirbt oder entartet, um erst im Zeitalter der Karolinger zu selbständigem Leben wiedererweckt zu werden, vollzieht sich in Byzanz eine Vereinheitlichung und Befestigung ihres Formen- und Typenschatzes. blieb doch im byzantinischen Reich die gesamte Kulturerbschaft der Spätantike über ein Jahrtausend lang vor der Vernichtung bewahrt. Daß nur hier die Umgestaltung des römischen Imperiums zu einem geschlossenen Staatsganzen gelang, in dem die besten Überlieferungen des hellenistischen Königtums mit dem theokratischen Prinzip des alten Orients zusammenflossen, ist dem Walten dieser mächtigen Grundkräfte zu verdanken: der einigenden Wirkung des Christentums, der kräftigeren wirtschaftlichen Lage der orientalischen Provinzen und der völkerverbindenden Vorherrschaft der griechischen Sprache im östlichen Mittelmeerbecken. So wird das griechische Volkstum fortan auch zum Hauptträger der künstlerischen Kultur des Reiches. Ihre Stilbildung, die sich im 5. Jahrhundert allmählich aus dem Gemisch kleinasiatischer, syrischer



und alexandrinischer Kunstelemente herauszuarbeiten beginnt, erreicht schon um die Wende desselben ihren Abschluß und beginnt bereits im 6. auf die Nebenländer zurückzuwirken. Die höchste Kraftentfaltung des oströmischen Kaisertums unter Justinian (526—565) findet ihren Ausdruck in der ersten Blüte der byzantinischen Kunst, die damals bereits ihre ausgeprägte Eigenart gewonnen hatte. Sie bildet die letzte, aus der völligen Durchdringung mit orientalischem Kunstwillen hervorgehende Phase der hellenistischen Kunstentwicklung: eine Raumkunst der Fläche und der Farbe. Der plastischen Gestaltung geht sie immer mehr verlustig. In Prokops Schrift über die Bauten Justinians und in der Dichtung eines Paulos Silentiarios finden diese ästhetischen Ideale der Zeit bewußten Ausdruck. Im Dienst der Kirche und des Kaiserhofes verwirklicht die Baukunst durch Verschmelzung der Typen neue Raumgedanken mit Hilfe eines Gewölbe- und Massenbaues von streng durchdachter Konstruktion. Diese Binnenräume zu schmücken, zeitigt die Mosaikmalerei eine monumentale Flächenkomposition von reliefähnlicher Wirkung. Und obgleich sie auf die malerische Illusion der Szenerie verzichtet, erfaßt sie doch die menschliche Erscheinung mit schlichtem Wirklichkeitssinn, sei es zur Schilderung kriegerischer und repräsentativer Zeitereignisse, in der sie sich breit ergeht, sei es in der Darstellung heilsgeschichtlicher Vorgänge, auch wo sich diese mit einer neuen theologischen Symbolik erfüllen. Daneben aber führt sie sowohl in der allegorischen Sprache der bildenden Kunst wie in der Bauornamentik noch einen ansehnlichen Vorrat pseudoantiker Formen mit sich. Doch erlangt unter den Nachfolgern Justinians durch den wachsenden Einfluß des üppig erblühten neupersischen Kunsthandwerks mit seiner Goldarbeit und Seidenweberei orientalischer Prunk und Kolorismus das Übergewicht über die antikisierende Strömung.

So hatte die altchristliche Kunst des Morgenlandes ihren bleibenden Sammelpunkt in Byzanz gewonnen, bevor Vorderasien von den Arabern überflutet wurde. Während sie in den dem Islam zugefallenen orientalischen Provinzen langsam verkümmert, geht aus ihrer Fortbildung am Bosphorus die mittelalterliche byzantinische Kunstblüte hervor —, aber nicht in ununterbrochenem Zusammenhange der Entwicklung. Die Kunst mußte, wie die gesamte griechisch-christliche Kultur, zuvor die schwere Krisis des Bildersturmes überstehen (725—842). Diese Übergangszeit hat ihr für immer die Richtung gewiesen. In ihrem noch volle sechs Jahrhunderte währenden Verteidigungskampfe gegen den Andrang des islamischen Orients fand die griechische Nation ihren inneren Halt an der orthodoxen Kirche. Der kirchlich-religiöse Zug durchdringt ihr gesamtes Leben und mit ihm auch die Kunst, die nur aus ihm heraus zu verstehen ist.

Der wachsende abergläubische Mißbrauch, der mit den Bildern der Märtyrer und der Gottesmutter noch mehr als mit den Christusikonen im Volke getrieben und von dem niederen Mönchtum eifrig gefördert wurde, bestimmte Kaiser Leo III. den Isaurier, auf Betreiben reformerisch gesinnter Bischöfe Kleinasiens im Jahre 725 das Verbot der Bilderverehrung auszusprechen. Diesem folgte die Zerstörung zahlreicher geheiligter Ikonen und manches altchristlichen Bildwerks, — so gleich zu Beginn der wunderwirkenden Christusfigur der Chalke (Teil I, S. 195). Leo und sein vielgeschmähter Sohn Konstantin V. Kopronymos († 775) glaubten dadurch zugleich ihre geistliche Oberherrschaft fester zu begründen. Der darüber entbrennende Kampf der bilderfreundlichen und bilderfeindlichen Partei (Ikonodulen und Ikonoklasten) schuf der griechischen Kirche ein neues Geschlecht von Märtyrern aus der Zahl der Bekenner und Vorkämpfer des Bilderdienstes. Erst durch die Kaiserin Theodora fand im Jahre 842 mit der „Wiederbefestigung (Anastelosis) der Ikonen“, die von der rechtgläubigen

Kirche noch heute als das Fest der Orthodoxie gefeiert wird, der Bildersturm sein Ende, — nicht ohne die Anschauungen der siegreichen Bilderfreunde geläutert und vergeistigt zu haben. Die wirkliche Entscheidung war aber für die bildende Kunst schon ein halbes Jahrhundert früher durch die Kaiserinmutter und Mitregentin des unmündigen Konstantin VI. Irene auf der bilderfreundlichen zweiten Synode von Nicäa (887) herbeigeführt worden. Der Schluß des II. Nicänum erkannte mit feiner theoretischer Unterscheidung den heiligen Ikonen die symbolische fußfällige Verehrung (Proskynese) im Gegensatz zur leiblichen Anbetung (Latreia) zu. So werden die Bilder dem Kult und dem Kirchengebäude als fester Bestandteil eingeordnet. Zwischen ihnen und der theologischen Spekulation war ein Band geknüpft worden, das sich nie wieder gelockert hat, — auf die Dauer zum Verderben der Kunst, im Anfang aber zu ihrem Segen. Die Kirche wirft sich zur Leiterin des künstlerischen Schaffens auf.

Der Sieg der Bilderfreunde bedeutet den Sieg der volkstümlichen griechischen Religionsauffassung mit ihrem tief eingewurzelten Anschauungsbedürfnis über eine aus orientalischer Abstraktion geborene, vielleicht im Wettstreit mit dem Islam erstarkte Richtung des religiösen Empfindens einer kirchlichen und politischen Oberschicht. Im Kampfe hatte sich die künstlerische Phantasie mit reicher Gestaltungskraft erfüllt. So entsprang aus der Mitte des Mönchtums eine überschäumende, derb realistische Kunstströmung, welche die überkommenen Bildtypen neu zu beseelen und auszugestalten beginnt. Allein auch von der Gegenpartei gingen kräftige Antriebe auf die mittelalterliche Kunstentwicklung aus. Die bilderfeindlichen Kaiser suchten die kirchliche Kunst nicht nur durch zerstörende Kräfte, sondern auch durch Förderung der weltlichen zu bekämpfen, indem sie an die Überlieferung der hellenistischen Dekoration mit ihren Gartenbildern, Jagdstücken (Teil I, S. 347) u. dgl. anknüpften. So wurde Konstantin Kopronymos vorgeworfen, daß er die Kirchen in Vogelhäuser und Pferdeställe verwandelt habe. War in der Klosterkunst ein frischer Naturalismus erwacht, der sich in den folgenden Jahrhunderten noch wiederholt regt, wenn auch nie wieder so rücksichtslos, so wurde durch die kaiserliche Kunstpflege die antike Formensprache neu belebt. Diese Doppelung des Geschmacks geht, immer wieder aus verschiedenen Quellen genährt, durch die gesamte Entwicklung des hohen Mittelalters hindurch und erfährt erst spät einen völligen Ausgleich. Und als ein drittes Element strömt schon seit dem Ausgang des Bilderstreits der frühislamische Schmuckstil ein, spiegeln doch die Palastbauten eines Theophilos († 842) in ihrem Prunk ein Stück der Märchenpracht von Bagdad wider. Um so wunderbarer erscheint es, daß der byzantinischen Kunst die Verschmelzung so ungleichartiger Bestandteile zu einer ästhetischen Einheit gelang. Sie gelang ihr nicht zuletzt dadurch, daß die Hauptstadt von ihrer Gründung bis zu ihrem Fall der einigende Mittelpunkt aller künstlerischen Entwicklung blieb. Die vorhandenen Kräfte zu sammeln und in einer festgefügtten Ordnung zu betätigen, ist der Grundsatz, der in Byzanz alle politische und kulturelle Arbeit des Mittelalters beherrscht. Dieses Zurückgreifen auf das Alte, die hohe Wertschätzung der Tradition bestimmt auch das Wesen der Kunst. Es bedingt aber im Anfang der neuen Epoche ein beträchtliches Maß von Nach- und Neuschöpfung, bis sich die Kunstformen der altchristlichen Zeit dem veränderten Gedankengehalt und Geschmack vollkommen anpassen. Von außen werden mit Ausnahme des dekorativen Formenschatzes der frühislamischen Kunst fremde Kunstelemente nicht mehr aufgenommen. Gleichwohl beruht die byzantinische Kunstentwicklung in der Hauptsache auf einer zusammenfassenden, synthetischen Stilbildung, der eine Zeit selbstständigeren Schaffens — und erst viel später, als bisher im allgemeinen angenommen wurde, — ein langsames Stehenbleiben folgt. Seiner Grundrichtung nach aber bleibt ihr Wesen unver-



ändert, wie es im altbyzantinischen Zeitalter ausgereift war: eine raumgebundene Kunst der Linien, Flächen und Farben, die mit allen Mitteln dem Ausdruck des Dogmas dient.

Drei Perioden scheiden sich in der Entwicklung, wenn auch nicht gleich scharf. Die Höhepunkte dieser stilgeschichtlichen Phasen fallen jedesmal mehr oder weniger mit denen der mittelbyzantinischen Sprachbildung und Literaturblüte zusammen und in die Zeiten erneuten politischen Aufschwungs. Nach der Vorarbeit der Übergangsepoche erreicht die byzantinische Kunst ihren höchsten Stand unter der von Basilios I. (867—886) gegründeten makedonischen Dynastie, die in rechtgläubiger Schutzherrschaft über die Kirche noch einmal nach außen eine große Kraftentfaltung herbeiführt, Kleinasien dem Reich zurückgewinnt und das mächtige Bulgarenvolk fast vernichtet. Der große Patriarch Photios († 893), unter dem sich die kirchliche Loslösung von Rom vollendet, und Konstantin VII. († 959) Porphyrogennetos sind die größten Meister der durch die antike veredelten mittelalterlichen Schriftsprache. Die Miniaturmalerei und das hochentwickelte Kunstgewerbe ahmen bewußt die Vorbilder des christlichen und des heidnischen Altertums nach. Der Klassizismus durchdringt auch den Monumentalstil. Dann tritt wie im Staatsleben um Mitte des 11. Jahrhunderts ein kurzer Stillstand ein. Den beginnenden Rückgang des Reiches, dem in den Seldschuken ein gefährlicher neuer Feind erwächst, hemmen noch einmal die Komnenen (seit 1081), unter denen die Literatur bei einem Psellos, Nikolaos Akominatos und einer Anna Komnena eine Verfeinerung, die Kunst in dekorativer Richtung eine letzte Steigerung erfährt. Auch sie greifen politisch weit aus mit kluger Benutzung der Kreuzzüge, bis die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) das Rhomäerreich im Marke trifft. Und doch vermochte das Griechentum, das sich in den Außenländern (Nicäa, Epirus) gegen das lateinische Kaisertum behauptete, zwei Generationen später noch einmal unter den Paläologen (1261—1453) einen nationalen Aufschwung zu nehmen, der auch einen frischen künstlerischen Anlauf bringt, — bevor seine Kulturkraft zu versiegen beginnt. Wie in altbyzantinischer Zeit und im hohen Mittelalter, erblüht eine beschreibende Kunstschriftstellerei. Mit dem erneuten Interesse für die Antike, das in den staatswissenschaftlichen Schriften eines Nikephoros Gregoras und in der philologischen Wissenschaft hervortritt, verbindet sich ein frischer Sinn für die Wirklichkeit, ein neuer Naturalismus, der aus der griechischen Volksseele quillt. In der Kunst äußert er sich als Streben nach klarer plastischer Gestaltung sowohl der reicher gegliederten Kirchenbauten wie der lebhafter bewegten Figuren und nach malerischem Reiz der Dekoration sowie des Farbenspiels, nicht am wenigsten aber in der Abwendung vom strengen Flächenstil und im entschiedenen Versuch, ihn zur Raumkomposition umzubilden. Bis ins 15. Jahrhundert halten diese Bestrebungen in der Wandmalerei nahezu gleichen Schritt mit der italienischen Kunstentwicklung. Nachdem aber der Halbmond auf der Kuppel der Agia Sophia aufgepflanzt ist, fristet eine schnell alternde Kunst in den Athosklöstern noch drei Jahrhunderte ihr Leben. Jetzt erst nimmt sie willig den Einfluß der italienischen Hochrenaissance auf, ohne sich jedoch durch ihn mehr verjüngen zu können.

Wie sich noch in diesem langsamen Hinsterben die zähe Lebenskraft der byzantinischen Kunstübung bewährt, so verdient auf der anderen Seite ihre anregende Wirksamkeit — nur das Ausgreifen der französischen Gotik läßt sich ihr vergleichen — ehrliche Bewunderung. Nicht nur für die Entwicklung der Bau- und Bildkunst des christlichen Morgenlandes ist sie jederzeit von hohem Einfluß und für die der slawischen Völker sogar die stärkste Wurzel gewesen, sondern auch dem Abendlande gegenüber bleibt sie fast durch das ganze Mittelalter der gebende Teil. In wiederholten Wellenbewegungen strahlen griechische Kunstformen

weit nach dem Westen aus. Die richtige Würdigung dieser lange unterschätzten und sogar bestrittenen Einwirkungen bildet den Gegenstand der sogenannten byzantinischen Frage. Vereinzelt und auf Italien beschränkt bleiben sie in der kirchlichen Baukunst, dagegen öffnet sich das weite Reich der bildenden Künste überall den fruchtbaren Anregungen. Auf den verschiedenen kunstgeschichtlichen Entwicklungsstufen gehen sie von verschiedenen Seiten des griechischen Kunstschaffens aus. Die Auswanderung byzantinischer Maler in den Zeiten der Verfolgungen des Bilderstreits fördert von allem die Verbreitung der ikonographischen Typen in Italien, wo das päpstliche Rom während des I. Jahrtausends willig alle diese Anregungen aufnimmt. In Unteritalien, das zum Teil bis ins 11. Jahrhundert im Besitz von Byzanz verblieb, waren die Klöster der Basilianer Träger der griechischen Kunsttradition. Aber die aufblühenden italienischen Seestädte und noch ein Desiderius von Monte Cassino beriefen auch vom Bosphorus selbst künstlerische Kräfte zur Lösung größerer Aufgaben. Die Fresken von St. Angelo in Formis geben noch heute Zeugnis von ihrem Schaffen. Und wie im Süden, so erfolgt auch in Mitteleuropa der Fortschritt zu reicherer ikonographischer Bildgestaltung meist in Anlehnung an die byzantinischen Vorbilder, die vor allem das glänzende Kunstgewerbe des makedonischen Zeitalters bei wiederholten Anlässen — die Vermählung Ottos II. mit der griechischen Prinzessin Theophano z. B. hat deutliche Spuren davon in der deutschen Elfenbeinschnitzerei hinterlassen — nach Deutschland und nach Frankreich lieferte. An ihnen schult sich zugleich die formale Auffassung der menschlichen Gestalt und der Blick für die natürliche Erscheinung, die der abendländische Ausdrucksdrang nur allzusehr zu vergewaltigen geneigt war. Die Vervollkommenung der Zeichnung innerhalb des frühgotischen Stils beruht teilweise auf der Fortbildung und Steigerung byzantinischer Motive. Die deutsche Buch- und Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts lernt die lebendigere Dramatisierung der Komposition erst der griechischen ab. Den nachhaltigsten Einfluß von Byzanz aber erfährt auch im hohen Mittelalter Italien, wo ganze Kunstkreise, wie der sizilische und besonders Venedig, an der Entwicklung der byzantinischen Kunst mitbeteiligt sind. Die älteren Mosaiken von S. Marco (Abb. 315) und der Kirchen von Palermo bieten als Arbeiten griechischer Meister vollwertigen Ersatz für den Verlust der meisten Denkmäler des Monumentalstils der Komnenenzeit im Osten. Aus der Nachbildung der byzantinischen Charaktertypen entwickelt sich zuerst das individualisierende Darstellungsvermögen der italienischen Malerei. Die gesteigerte Beseelung der Kruzifixus- und Muttergottesbilder nimmt im 13. Jahrhundert ihren Ausgang von den griechischen Ikonen. So regt die Berührung mit der byzantinischen Kunst allenthalben die Wirklichkeitsbeobachtung an, stellt sie doch bis tief in das sogenannte Ducento ein vollkommeneres Spiegelbild der Umwelt dar, als es das abendländische Mittelalter in seiner kirchlichen Kunstübung kannte, nicht am wenigsten in ihrer technisch-stilistischen Ausdrucksweise. Die farbige Modellierung der Gestalt in Licht und Schatten und sogar ihre fiktive Raumdarstellung überbietet noch an malerischer Illusionswirkung alles, was der frühgotische Naturalismus erreicht hatte. Von ihr entlehnt erst die Malerei des Trecento das Leibhaftige der Erscheinung und Szenerie als unverlorenes Erbteil der Antike. Und gleichzeitig überträgt sich durch das Schaffen Giotto und seiner Zeit das strenge Stilgesetz ihrer Flächenkomposition auf die italienische Monumentalmalerei. Die Renaissance entspringt aus der Verbindung des abendländischen Kunstwollens mit der pseudoantiken Kunsttradition von Byzanz.

Eine vortreffliche Gesamtdarstellung der byzantinischen Kunst gibt Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin.*, Paris 1910, mit weitem geschichtlichem Blick, wenngleich in systematischer Anlage; vgl. meine Stellungnahme dazu, Lit. Zentralblatt 1911, Sp. 1091 ff. Nach der Seite der Denkmälerforschung wird sie für die



bildenden Künste und das Kunstgewerbe glücklich ergänzt durch O. M. Dalton, *Byzant. art and archaeology*, London 1911. Die kürzeren Übersichten von G. Millet bei A. Michel, *Hist. de l'art I*, p. 126—301, und H. Leclercq bei Cabrol, *Dict. d'archéol. chrét. etc. II*, 1 c. 1454—1520 (letztere im einzelnen nicht ganz verlässlich) behalten daneben als solche ihren Wert. Über die Zwiespältigkeit der Stilbildung handelt verständnisvoll E. Bertaux, *Journ. des Savants (La part de Byzance dans l'art byz.)* 1911, S. 164 ff. und 304 ff., geht jedoch in der scharfen Trennung der höfischen hellenistischen von der (angeblich provinzialen) mönchischen Kunstströmung zu weit, wie auch Th. Schmidt, *Der Europäische Bote (Was ist die byz. Kunst?)*, 1912, Okt.-H., S. 221 ff. (russisch), mit seiner fein begründeten Hypothese von dem grundverschiedenen Charakter der profanen Malerei. (Beide tragen der stetig fortschreitenden Synthese zu wenig Rechnung.) Der Bilderstreit ist in seiner dogmatischen Bedeutung für die Kunst durch C. Schwarzlose, *Der Bilderstreit*, Gotha 1890, aufgeklärt und von E. Bréhier, *La querelle des images*, Paris 1901, näher erörtert worden. Das grundlegende Werk von K. Krumbacher, *Gesch. d. byz. Literatur*, 2. Aufl. 1897, *Handb. d. klass. Altert.-Wiss.*, hsg. von J. Müller (vgl. daneben die kürzere gemeinverständliche Darstellung in P. Hinnebergs *Kultur der Gegenwart*, Teil I, Abt. VIII) ist verbunden mit H. Gelzers *Abriß der byzantinischen Kaisergeschichte*. Ausführlich behandeln die wichtigsten Perioden: J. Bury, *a Hist. of the later Roman empire from Arcadius to Irene*, London 1889, I u. II; Ch. Diehl, *Justinien et la civilis. byz. au VI. siècle*, Paris 1901, *Mon. byz. II* und W. Holmes, *The age of Justinian and Theodora*, London 1906; A. Vogt, *Basile I et la civilis. byz. à la fin du IX siècle*, Paris 1908, sowie G. Schlumberger, *Un empereur byz. au X<sup>me</sup> siècle*, Paris 1890, und *L'Épopée byz. 1896—1905 I—III* mit reichem Bilderschatz, zu dem G. Millet einen Index geliefert hat; vgl. auch seinen Katalog der Negativsammlung der École des Hautes Études, *Coll. chrét. et byz.*, 2 éd. Die laufende Bibliographie bieten die *Byz. Zeitschr.* (seit 1892) und *Wizantijskij Wremennik* (seit 1894).



Abb. 315. Innenraum von S. Marco (Venedig), Blick in die Apsis aus dem westlichen Kreuzarm.



Abb. 316. Die Agia Sophia (Konstantinopel) von Süden gesehen  
(nach einer phot. Aufnahme aus den ersten 70er Jahren).

## II.

### Die Blüte der altbyzantinischen Baukunst und dekorativen Plastik.

Wie überragende Herrschergewalt zu allen Zeiten, so findet die Machtfülle des justinianischen Kaisertums in einer großartigen Bautätigkeit ihren wuchtigsten Ausdruck. Am Bosphorus werden den genialsten Architekten der Zeit die bedeutendsten Aufgaben gestellt, die wahrhaft schöpferischen Kräfte werden in ihnen ausgelöst. Der innersten Triebkraft aller Architektur, der Raumgestaltung, werden neue Gedanken abgewonnen, zu ihrer Verwirklichung die gegebenen konstruktiven und dekorativen Formen vereinigt und miteinander verschmolzen. So übernimmt Byzanz die Führung der christlichen Baukunst des Ostens.

#### I. Die Vollendung des altbyzantinischen Kuppelbaues.

Was schon der hellenistische Orient im Zentralbau an neuen Bauformen ausgebildet hatte (Teil I, S. 253 ff.), mündet ein in das Sammelbecken der altbyzantinischen Kunst, um hier seine letzte Umformung zu einem festen Bautypus zu erfahren. Byzanz ging freilich während



der gesamten dahin führenden Entwicklung Hand in Hand mit Kleinasien. Es besaß anfangs noch nicht dasselbe Übergewicht, wie bei der Fortbildung der Basilika (Teil I, S. 229). In langsamer Vorarbeit hatte erst eine neue Technik ausreifen müssen, bevor die gewaltigen Bauerschöpfungen des justinianischen Zeitalters entstehen konnten. Ihre Vorstufen liegen nicht in

Rom, wo die von Konstantin d. Gr. vollendete Basilika des Maxentius am Forum mit ihren gewaltigen Kreuzgewölben vielmehr in ihrem ganzen konstruktiven Aufbau wie in der Grundrißbildung den Abschluß der römischen Baukunst der Kaiserzeit, aber keinen neuen Anfang bedeutet. Wie in jeder kräftig wachsenden Großstadt, trat in Konstantinopel der Backsteinbau in sein Recht. Ein technisches System von weltgeschichtlicher Bedeutung erreichte hier seine höchste Ausbildung. Seit dem Ausgang des ersten Jahrhunderts hatte im ganzen römischen Reich die Backsteinarchitektur einen bedeutenden Aufschwung genommen. Die Vorstufen der byzantinischen Technik aber liegen nicht in Rom, sondern in Kleinasien, und die allerersten vielleicht noch weiter im Orient.

Der kleinasiatisch-byzantinische Backsteinbau steht zum römischen in einem durchgehenden Gegensatz. Wird im letzteren das Mauerwerk als Kernbau vollendet, so herrscht im ersteren das Prinzip der Verblendung. Mit Rücksicht auf die größere Erdbeengefahr wird der Verband zwischen Stützen und Gewölben möglichst vermieden, besonders, wo in gemischter Bauweise Haustein für die Pfeiler oder, mit Ziegelzwischenlagen von vier bis sechs Schichten, für die Mauern zur Verwendung kommt. Einen weiteren Grundsatz bildet die sparsame Verwendung des Backsteinmaterials, das in den vorzüglichen, mit beigemischem Ziegelstaub bereiteten Mörtel in doppelter Fugenstärke eingebettet wird. Der springende Punkt des Gegensatzes aber liegt im System der Einwölbung. Während man in Rom darauf ausging, das Lehrgerüst zum Teil als konstruktives Gerippe des Gewölbes aus Ziegelrippen auszuführen, so daß nach Ausfüllung desselben mit Gußwerk nur die hölzernen Bestandteile entfernt zu werden brauchten, wußte man das Lehrgerüst im Orient fast ganz zu entbehren, — dank der altorientalischen Technik der Schichtwölbung. Ein mit ihrer Hilfe hergestelltes Tonnengewölbe setzt sich nicht nach dem Schema des Keilsteingewölbes, sondern aus flachen Ringen von Ziegeln zusammen, deren Hauptflächen parallel zum Querschnitt statt zur Längsachse des Gewölbes und gegen diese nach

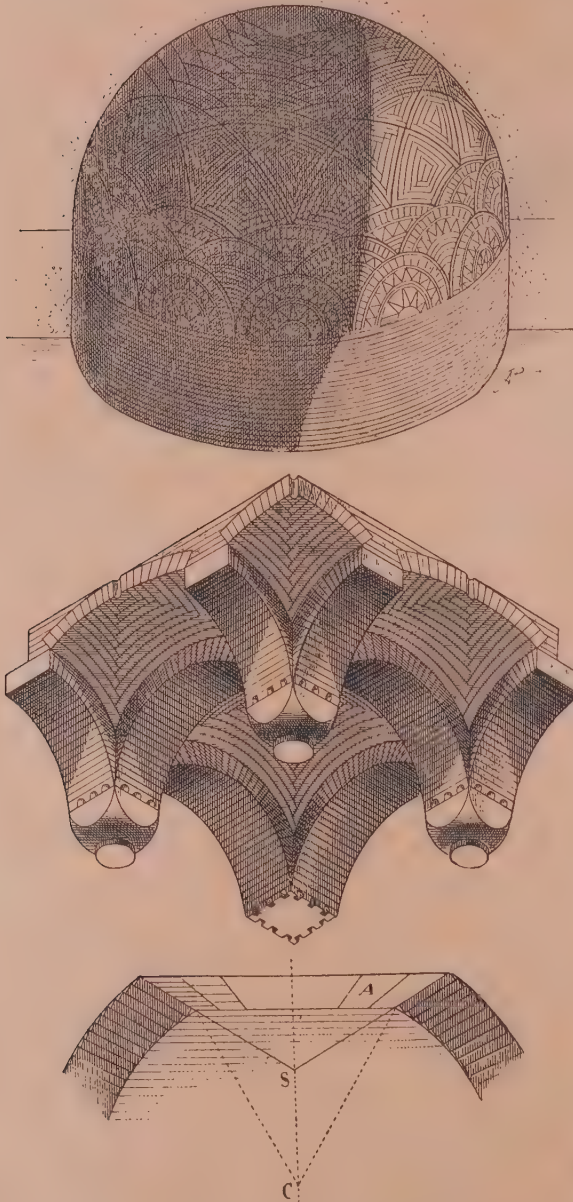


Abb. 317. Byzantinischer Gewölbebau  
Konstruktionsschema einer Flachkuppel, Gewölbesystem der Zisterne des Philoxenos (Konstantinopel), Kuppel des Mausoleums des hl. Demetrios (Saloniki)  
(nach Choisy: L'art de bâtir chez les Byzantins 1880).

einer Seite geneigt stehen. Der entscheidende Fortschritt wurde durch Übertragung dieser Konstruktion auf viereckige oder kreisrunde Räume mittels einer wechselreihigen oder fächerförmigen Zusammensetzung der Wölbschichten erzielt. Da der sogenannte Jupitertempel in Spalato bereits nach der letzteren Art eingewölbt ist — ein christliches Gegenbeispiel bietet das vermeintliche Mausoleum des hl. Demetrius (Abb. 317) neben seiner Basilika in Saloniki (Teil I, S. 231) —, da auch der Triumphbogen des Galerius daselbst, sowie die diokletianischen Thermen von Nikomedia die neue Technik aufweisen, so scheint Antiochia ihr Ausgangspunkt gewesen zu sein. Ihr eigentlicher Herd in christlicher Zeit aber wurde das Hermos- und Mäandertal mit seinen Städten, die aus dem Innern Vorderasiens an die kleinasiatische Küste führende Handelsstraße. Erbittet doch auch ein Gregor von Nyssa aus Ikonium von Amphilochios die im Wölben ohne Lehrgerüst geschulten Arbeitskräfte zur Erbauung seines Martyriums (Teil I, S. 252).

Die wichtigste Neuerung, die Vereinigung der Kuppel mit dem quadratischen Plan, begegnet uns im Backsteinbau zuerst in Kleinasien. Das Gewölbe erscheint aufgefaßt als Durchdringung einer Kugelfläche mit den senkrechten Wandflächen (bzw. ihren Schildbogen oder den frei errichteten Tragebogen), so daß sich in den Ecken die sphärischen Dreiecke der Zwickel einschieben. Daraus entsteht die sogenannte Hängekuppel, wie sie aus Haustein zusammengefügt um dieselbe Zeit bereits in Syrien vorliegt (Gerasa). Nicht nur in kleineren spätantiken Bauten zu Magnesia, sondern auch in größeren, anscheinend kirchlichen Anlagen, wie der Georgskirche in Sardes, sind diese Kuppelgewölbe schon ganz nach byzantinischem Prinzip ausgeführt. Ja, wir sehen sogar im kleinen eine völlig neue Konstruktion sich herausbilden, indem man das Zwickelgewölbe über dem Scheitel der Bogen horizontal durchschneidet, um die höhere Kalotte einer kleineren Kugelfläche auf die kreisförmige Schnittfläche aufzusetzen. Allein auch diesen Fortschritten gegenüber bleibt es heute noch eine offene Frage, wie weit die kleinasiatische Baukunst die Umsetzung ihrer Bautypen, vor allem der Kuppelbasilika, in den Backstein selbständig durchgeführt hat, da nicht einmal die Entstehung der Kirchen von Sardes vor dem 6. Jahrhundert feststeht. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß sich in Byzanz unter Justinian die folgerichtige Fortbildung der dem hellenistischen Orient entlehnten zentralen Bautypen in reiner Ziegeltechnik vollendet.

Es erscheint wie eine gnädige Schicksalsfügung, daß die verschiedenen Typen und Entwicklungsstufen des byzantinischen Zentralbaues im erhaltenen Denkmälerbestande vertreten sind. Was auf dem Boden Konstantinopels untergegangen ist — und das sind gerade die älteren Anlagen —, bewahrt eine abendländische Pflanzstätte altbyzantinischer Kunst: Ravenna. Am undeutlichsten bleibt unsere Anschauung von den kreuzförmigen Kuppelkirchen. In Kleinasien, wo sie sowohl als Baptisterien wie als Martyrien außerordentlich verbreitet sind (in Bimbirkilisse, Aladja Jaila usw.), hat sich nirgends die Konstruktion erhalten. Für das großartige Endglied dieser Reihe, die justinianische Apostelkirche, sind wir auf die literarischen Berichte und allgemeine Rückschlüsse angewiesen. Gleichwohl belehrt uns das kleine Mausoleum der Galla Placidia, wie man es in Byzanz bereits viel früher verstanden hat, sich den Fortschritt in der Überwölbung quadratischer Räume mit der Kuppel zunutze zu machen, um die sich kreuzenden beiden Schiffe unter völliger Ausschaltung der Rotunde, (bzw. des Oktogons) zu verknüpfen. Eine Hängekuppel deckt hier den rechtwinkligen Oberbau der Vierung (Teil I, S. 252). Die Aufgabe lag freilich bei so bescheidenen Abmessungen und einschiffiger Raumgestaltung leicht, während die Schwierigkeit mit der Spannung des flachen Gewölbes unverhältnismäßig wächst und der Übertragung derselben Konstruktion in den monumentalsten Maßstab bald eine Grenze setzt.

Die einfache Architektur des Mausoleums der Galla Placidia (Abb. 320) wird erst durch die Schönheit seines Mosaikschmucks (Abb. 310) geadelt. Einen ungleich höheren architektonischen Wert besitzt San Vitale (Abb. 318), die Gründung des Erzbischofs Ecclesius († 542). Daß





Abb. 318. S. Vitale (Ravenna), Grundriß und Schnitt  
(nach G. Gerola, Felix Ravenna 1913 und Dehio u. v. Bezold, a a O. 1).

uns in ihr ein völlig durchgebildeter Typus des orientalischen Oktogons auf abendländischem Boden vor Augen steht, müßten wir aus ihrem ganzen Stilcharakter auch ohne die wohlverbürgte Nachricht schließen, daß ihr Grundstein ein Jahr nach der Rückkehr des Ecclesius von einer Gesandtschaftsreisenach Konstantinopel (525 n. Chr.) gelegt wurde. Zwar zog sich die Erbauung bis in die 40er Jahre hin, und erst sein zweiter Nachfolger, Maximian, vollzog die Weihe (547 n. Chr.). Aber der einmal gegebene Plan wurde doch zweifellos eingehalten. Als Vorbild hat aller Wahrscheinlichkeit nach die unter Theodosius d. Gr. entstandene, von Justinian erneuerte Kirche des Täufers im Hebdomonpalast gedient, deren Grundmauern, wie es scheint, eine Stunde vor den Toren von Byzanz am Marmareemeer teilweise noch zutage liegen. Durch sie oder durch ein anderes Mittelglied hängt San Vitale in letzter Linie mit dem Oktogon von Antiochia (Teil I, S. 251) zusammen. Gleichwohl ist es eine echt byzantinische Schöpfung, in der sich die Wucht und Ge-

schlossenheit aller Einzelformen — die Kapitelle nehmen hier selbst eine dem aufliegenden Kämpfer ähnliche Bildung an — in der Leichtigkeit des Aufbaues und der Freiheit des Raumes löst (Abb. 318, 9).

Das Geheimnis dieser Wirkung liegt in der Überwindung der Masse durch die Schwingung des Kreisbogens, die sich überall dem Auge mitteilt. So weitet sich der Kuppelraum in den an die Achteckseiten angeschlossenen Exedren. Ihrem Bogen folgend, steigt der Blick auf zur Kuppel, deren konstruktive und ästhetische Verbindung mit dem Tambour wieder kleine, heute unter dem Barockdekor verborgene Bogen nischen vermitteln. Sieghaft herrscht das Hochlicht ihres Fensterkranzes über den sich stufenweise verdunkelnden Schattenräumen des Umgangs, aus dem die Lichtaugen der Fenster hereinklicken. Alle diese Lichtwellen wurden zurückgeworfen von dem schimmernden Glanz der bunten Säulen und der polychromen Vertäfelung — wie sie noch in Grau und Rot zum Teil die Pfeiler im Erdgeschoß bekleidet —, dazu von der jetzt verschwundenen Vergoldung der Kapitelle, vielleicht auch von einem nur durch Ornament gebrochenen goldenen Lichtfelde der Kuppelwölbung. Gegen Osten aber öffnet sich, beide Geschosse durchbrechend, der Bogen des Presbyteriums in die angebaute, in der Farbenpracht ihrer Mosaikbilder strahlende Apsisnische, auf die ein dreiteiliges Fenster oben und unten seine Lichtfülle ausgießt. Vom Umgang und von der Empore wird der Altarraum nur durch Säulenstellungen geschieden, die wieder durch dreiteiligen Bogenschlag verbunden übereinander emporstreben (Abb. 318). Unter dem erhöhten Paviment wurden durch die neueren Restaurationsarbeiten die Basen der unteren beiden Säulenpaare und die Stütze des Synthronos bloßgelegt, in einer westlichen Nische des Kuppelraums aber der Mosaikfußboden einer kleinen vorjustinianischen Adicula des Heiligen mit den Standspuren des Reliquienaltars. Schmale Nebenräume, wohl jederzeit

vom Umgang her zugänglich, die jedoch kaum die gleiche Bedeutung für den Kult hatten wie im Orient, schieben sich zwischen die Apsis und zwei geräumigere Rotunden ein, welche anscheinend die Stelle zweier älteren Memorien der Märtyrerpaare Gervasius und Protasius und des Nazarius und Celsus einnehmen. Die Aufgänge zu den Emporen enthielten zwei höhere zwischen dem Oktogon und der Vorhalle angebaute Treppentürme. Die auffallende Schrägstellung der letzteren, an die sich ein durch die Ausgrabungen von 1903 festgestelltes Atrium anschloß, war durch das Erfordernis bedingt, die vorgeschriebene Orientierung des Altarraums mit dem Straßenzug, an dem die Kirche lag, auszugleichen. Ein Tonnengewölbe bedeckt diesen langgestreckten, an beiden Enden durch Apsiden abgeschlossenen Narthex.

Mit dem Reichtum der inneren Raumgestaltung verglichen, die von jedem zufälligen Standpunkt die reizvollsten perspektivischen Durchblicke gewährt (Abb. 319), erscheint das Äußere des Denkmals (Abb. 320) in seinem schlichten Ziegelrohbau fast schmucklos. Immer-

hin verrät besonders die Ostseite ein unverkennbares Streben nach Massengruppierung. Zwischen die (heute unvollständigen) Rotundeneingewände, wird die Apsis vom Giebeldach des vorgelagerten Altarraumes überragt, darüber aber steigt noch der aus dem achtseitigen Baukörper herauswachsende Tambour auf. Die unter dem Zelt-dach verborgene Kuppel setzt sich nach der bei den Römern gebräuchlichen, in Ravenna auch am Baptisterium der Orthodoxen angewandten Konstruktion als Spirale aus ineinandergreifenden, in Mörtel eingebetteten Töpfen zusammen.

Der oktagonale Bautypus, der mit einem so glänzenden Beispiel in das justinianische Zeitalter



Abb. 319. S. Vitale (Ravenna), Durchblick aus dem Umgang in den Kuppelraum und die Altarnische.





Abb. 320. S. Vitale (im Hintergrunde) und das sog. Mausoleum der Galla Placidia (vorne), von Nordosten gesehen.

hineinragt, erfährt in Byzanz schon in den ersten großen Stiftungen des gewaltigen Kaisers eine Umbildung. Die Entwicklung nimmt, gewiß aus kulturellen Gründen, dieselbe Richtung wie in den syrischen Zentralbauten vom Anfang des 6. Jahrhunderts (Teil I, S. 253). Das Oktogon wandelt sich in seinem Außen- und schrittweise auch in seinem Innenbau zum Rechteck, um die durchgelegte Mittelachse klarer hervortreten zu lassen. Wenn wir eine kurze Nachricht in Prokops Schrift „Über die Bauten“ (Justinians) richtig verstehen, scheint sogar die Taufkirche im Hebdomon einer solchen Umgestaltung unterworfen worden zu sein, wenigstens

nennt er sie der Kirche des Erzengels Michael vollkommen ähnlich, die Justinian auf dem Nordufer des Bosporus am sogenannten „Anaplus“ aufführen ließ und die der Historiograph näher beschreibt. Was wir unter den „zurückgezogenen Räumen“ und „schwebenden Stöcken“ zu verstehen haben, die ihren Kuppelraum mit Ausnahme der Ostseite rings umzogen, davon gibt uns ein dritter Bau desselben Typus aus Justinians erster Regierungszeit noch heute eine Anschauung, während jene beiden, in seine späteren Jahre fallenden Stiftungen untergegangen sind. Agios Sergios und Bakchos, vom Volksmund „die kleine Agia Sophia“ genannt, liegt in der nächsten Umgebung der Ruinen des Hormisdaspalastes, den Justinian als Mitregent Justins bewohnte.

Das verschwundene Atrium und wohl auch die äußere Vorhalle hatte die Kirche nach Prokop mit einer den Apostelfürsten geweihten Basilika, deren Lage nicht genauer festgestellt ist, gemein. Auch das erhaltene Heiligtum trägt alle Anzeichen des Verfalles an sich und unterscheidet sich in der Außenansicht kaum von anderen kleineren Moscheen Konstantinopels. Die unregelmäßige Flucht der Außenmauern und die willkürliche Fensterverteilung mag zum Teil von ihrer Erneuerung herrühren (Abb. 321). Das innere System hingegen ist zwar durch eine barbarische Bemalung verunstaltet, aber unversehrt (Abb. 322). Die Raumgestaltung weicht von San Vitale darin ab, daß sich nur in den Diagonalachsen, den Eckenischen des Umgangs entsprechend, Exedren an den Kuppelraum anschließen, so daß auch er sich dem Quadrat nähert. Denn die mittleren Nischen zu beiden Seiten und dem Presbyterium gegenüber zeigen geradlinigen Abschluß des Gebälks und des Bogenfeldes über der Empore. Zur Hervorhebung des so begrenzten Schiffes trägt es nicht unerheblich bei, daß im Erdgeschoß statt der Bogenverbindung der reichgegliederte Architrav durchgeführt ist. An ihm und an den heute überkleisterten Kapitellen erfreut den Blick noch das spitzenartig durchbrochene Blattwerk der altbyzantinischen Akanthusornamentik. Den Fries schmückt die monumentale, Justinians und Theodoras Frömmigkeit preisende Weihinschrift. Den bedeutsamsten Fortschritt in konstruktiver Hinsicht bildet die aus der Halbkugel abgeleitete, aber in echt byzantinischer durchgehender Ziegelschichtung aus 16 Abschnitten, von denen die über den Pfeilern aufsteigenden acht segelartig gebläht und außen durch Strebepfeiler gestützt sind, zusammengesetzte Kuppel. Die Schwierigkeit ihrer Anfügung

an den Tambour, der bis oben hinauf den oktagonalen Durchschnitt behält, ist dadurch geschickt umgangen. In die untere, nach außen zum Widerlager anschwellende Hälfte der Wölbung sind in den anderen Keilschnitten acht der Windrose entsprechende Fenster eingeschnitten.

Das Bauschema von Agios Sergios und Bakchos stellt die unmittelbare Vorstufe der höchsten Schöpfung byzantinischer Architektur dar, der justinianischen Sophienkirche.

Ein weltbezwingender Herrscherwille hat den Wunderbau der Agia Sophia durch das unvergleichliche Genie eines kleinasiatischen Baumeisters, des Anthemios von Tralles, neben dem sein Genosse Isidor von Milet in den Berichten ganz zurücktritt, ins Dasein gerufen. Welches Ideal dem Geiste Justinians bei seinem großen Werke vorschwebte, bezeugen seine eigenen, nach glaubwürdiger Überlieferung beim Betreten des Heiligtums gesprochenen Worte: „Salomo, ich habe dich übertroffen.“ Ein christlicher Tempel, der sich über alles Dagewesene erheben sollte. Noch nicht volle sechs Jahre waren von der Inangriffnahme des Baues im Februar des Jahres 532 n. Chr. bis zur Weihe des Gotteshauses am 26. Dezember 537 verflossen, eine Riesenleistung menschlicher Energie, selbst wenn man den Zeitumständen Rechnung trägt, die zu äußerster Anspannung der Kräfte drängten. Galt es doch, die gleichnamige konstantinische Basilika zu ersetzen, die drei Wochen vor der Grundsteinlegung während des dreitägigen, in Blut erstickten Nikaaufstandes am 15. Januar 532 n. Chr. in Flammen aufgegangen war. Vielleicht sprach bei der Erneuerung der Kirche die Erinnerung an den alten Bau mit. Denn die Konstruktion der Sophienkirche beruht sichtlich auf der Idee, daß die oktagonale Anlage sich zum basilikalischen Langhause erweitern soll.

War der Zentralbau in Agios Sergios und Bakchos schon in diesem Sinne fortgebildet worden, — vielleicht durch Anthemios selbst —, so lag diesem andererseits der Typus der kleinasiatischen Kuppelbasilika (Teil I, S. 255) nahe genug, um zusammen mit dem Oktogon in einen noch großartigeren Baugedanken einzugehen. Das Schiff der Basilika forderte die Vereinigung der Kuppel mit dem Quadrat, die in der Agia Sophia zum erstenmal bei weitester Spannung — beträgt doch der Durchmesser über 32 m — mit Hilfe des vierfältigen Zwickelgewölbes durchgeführt erscheint. Und das oktagonale Bauschema mit seinen Exedren wies den Weg, wie sich die riesige Kalotte durch Anfügung zweier in die Längsachse umgelegten Konchen gleichsam verdoppeln und so auf die im gedehnten Achteck geordneten Pfeiler stützen ließ (Abb. 323).

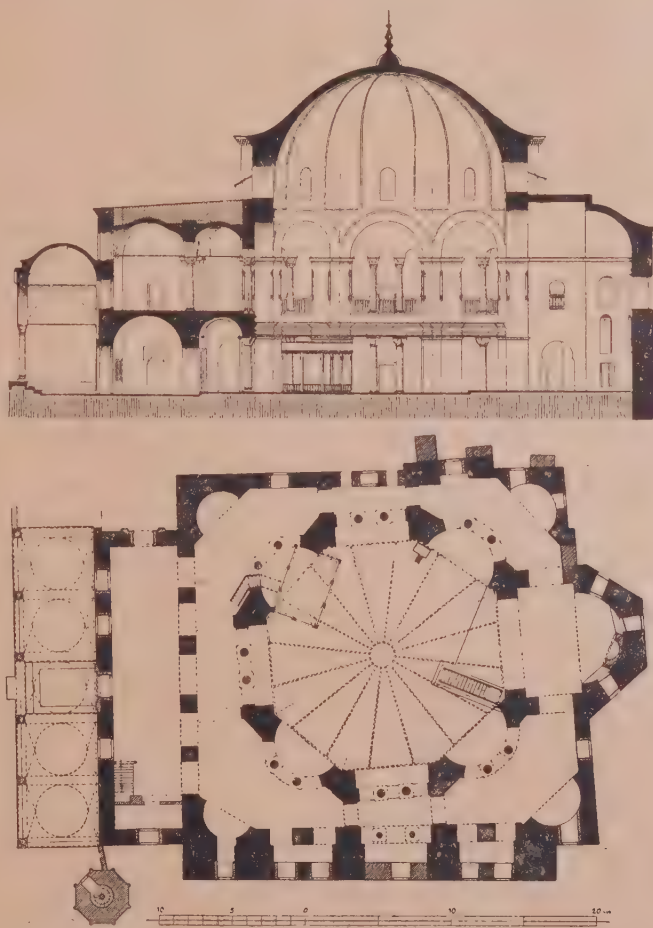


Abb. 321. Agios Sergios und Bakchos (Konstantinopel), Grundriß und Längsschnitt  
(nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels 1912).





Abb. 322. Agios Sergios und Bakchos (Konstantinopel), Durchblick von der Nordwestecke der Empore in den Kuppelraum und die Altarnische  
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

Während aber das östliche und westliche Pfeilerpaar dadurch zu einer Art von Hilfsstützen wurde und, unter sich durch ein Tonnengewölbe verbunden, an den Schlußwänden ausreichenden Rückhalt erhielt, mußten die vier Hauptträger gegen den Seitenschub der Kuppel noch durch weitere Gegenpfeiler gesichert werden. Diese enthalten die stark eingewölbten alten Treppenaufgänge (Abb. 323/4). Sie erheben sich hoch über die niedrigen Längsmauern sowie über die Dächer der zweistöckigen Seitenschiffe, die durch sie und die entgegenstehenden Hauptpfeiler in je drei Abschnitte gegliedert und im Obergeschoß durch eine über dem Narthex liegende Westempore zu einem zusammenhängenden Umgang verbunden werden. Nach dem Naos öffnet sich die letztere in einer dreiteiligen Bogenstellung (Abb. 325), die Mittelhalle der Nebenschiffe zu ebener Erde in einer viergliedrigen, darüber in einer sechsgliedrigen Säulenreihe, jeder Eckraum aber in kleineren, von je zwei Säulen im Erdgeschoß und von je sechs der Empore getragenen Exedren, welche in die großen

Abb. 323. Die Agia Sophia (Konstantinopel), Grundriß mit Umgebung und Längsschnitt  
(nach C. Gurlitt a. a. O.).

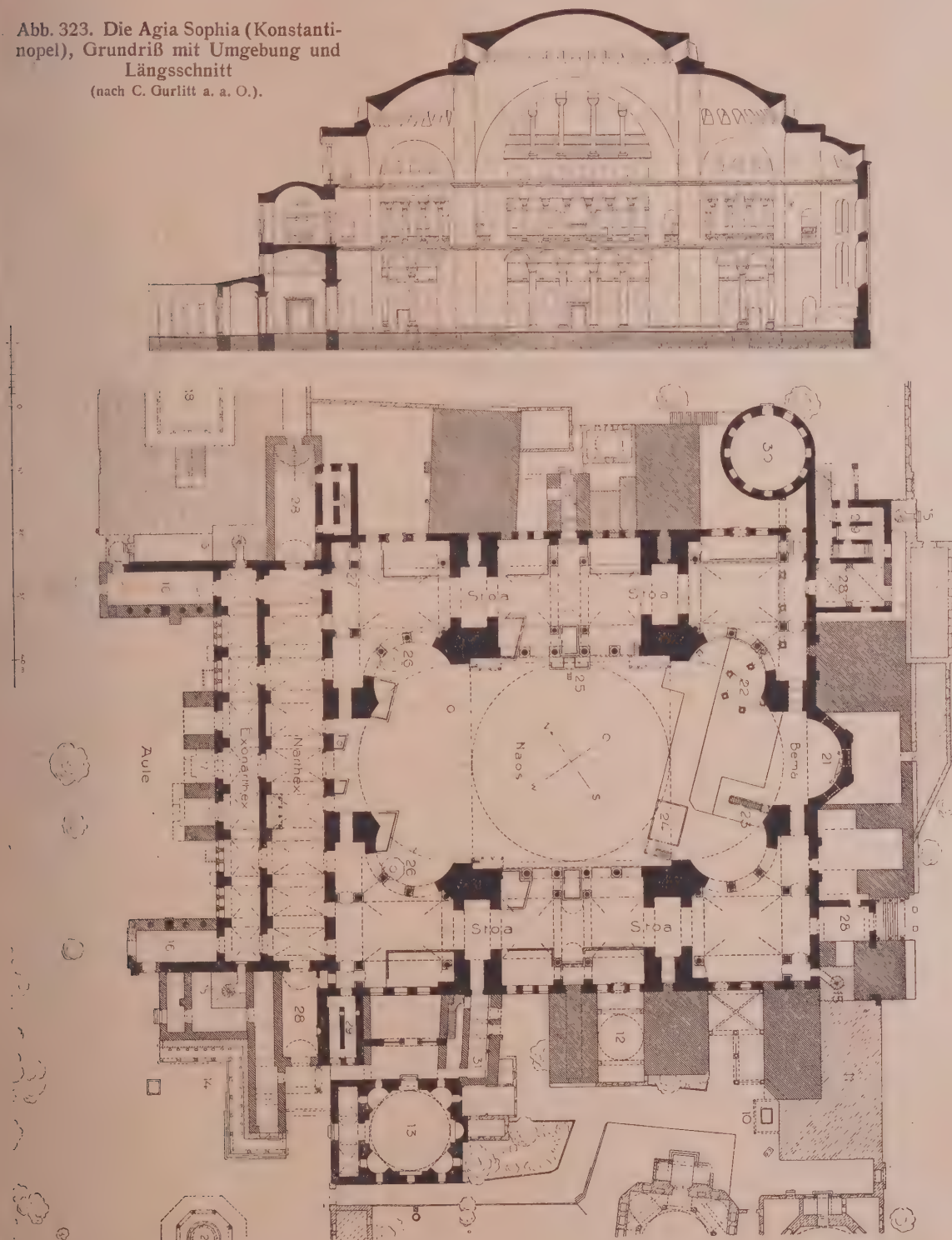






Abb. 324. Der konstruktive Aufbau des zentralen Baukörpers der Agia Sophia im Querschnitt  
(nach Choisy, a. a. O.).

Konchen oder Halbkuppeln einschneiden (Abb. 322 u. Taf. XXII). So wird deren Schub wiederum geteilt und auf je einen Haupt- und einen Hilfsträger übergeleitet. Sämtliche Umräume sind oben wie unten eingewölbt, da ihnen durchweg konstruktive Bedeutung zukommt, doch ist in jedem Abschnitt durch Einstellung kürzerer Säulen im Rechteck Vorsorge getroffen, daß durch Ineinandergreifen engerer Gewölbefflüchten und breiter Gewölbefelder auch hier die Druckleitung hauptsächlich in gewissen, durch die ersteren verstärkten Richtungen stattfindet (Abb. 323).

Das Grundprinzip der byzantinischen Architektur, alle Spannungen der Gewölbe untereinander auszugleichen, erscheint in der Sophienkirche, wenn wir vom Notbehelf der seitlichen Gegenpfeiler absehen, bereits zur Vollendung gebracht. Es ist nie wieder mit größerer Kühnheit angewandt worden. Die ursprüngliche Konstruktion des Anthemios aber war noch kühner, ja allzu kühn. Sie hat nur drei Jahrzehnte standgehalten. Ein Erdbeben warf im Jahre 558 einen Teil der Kuppel mitsamt der östlichen Konche nieder. Ihre Wiederherstellung durch Isidor den Jüngeren nahm vier Jahre in Anspruch und hatte eine Änderung des zentralen Gewölbesystems zur Folge.

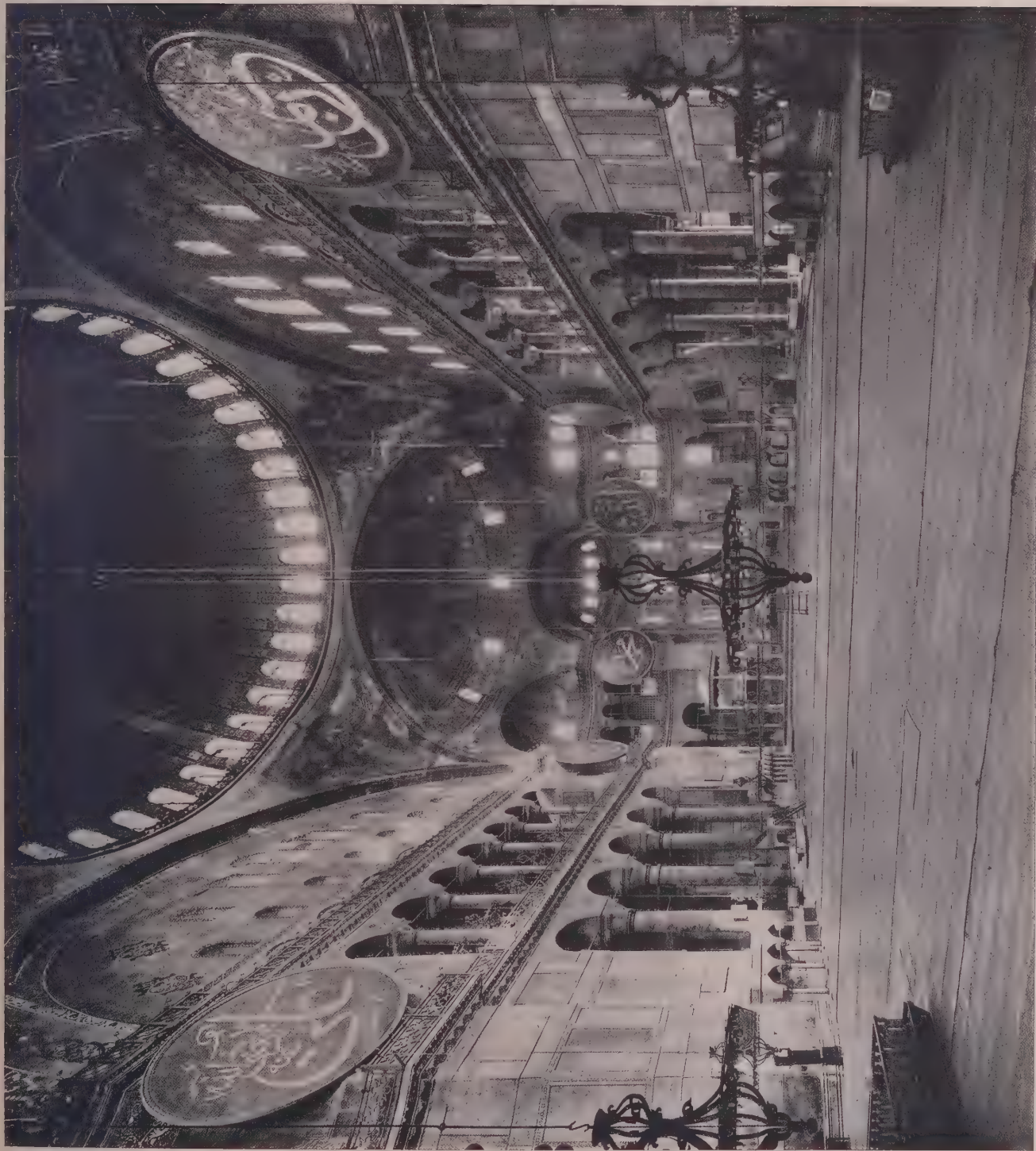
Wir würden freilich nicht recht verstehen, worin sie bestand, obgleich Prokops kurz zuvor entstandene Beschreibung sich auf die frühere Gestalt des Baues bezieht, während die zur Neuweihe am 24. De-

zember 562 verfaßte schwunghafte, wenn auch gekünstelte, Dichtung des Paulos Silentiarios das wiederhergestellte Heiligtum schildert, wenn wir nicht dem Chronisten Agathias genauere Angaben darüber zu verdanken hätten. Aus alledem geht hervor, daß die alte Kuppel noch flacher gewölbt war als die jetzige, deren Höhe nur ein Sechstel ihres Durchmessers beträgt, und daß sie breiter, d. h. mit etwas elliptischem Umriß, auf den Tragebogen auflag. Von diesen waren die seitlichen wahrscheinlich nicht an der gleichen Stelle wie seither durch Schildmauern geschlossen, sondern mehr nach außen, über der zweiten Säulenstellung der Emporen, zugleich aber von einer mächtigen dreiteiligen Fensterarchitektur durchbrochen und nicht von acht Bogenfenstern, welche noch — statt der heute vorhandenen zwölf — im Einklang mit Paulus Silentiarius eine alte Abbildung zeigt (Grelôt).

Alle Erschütterungen der Folgezeit haben der Kuppel keinen ernstlichen Schaden mehr zufügen können. So sicher gestützt und so festgefügt ist ihr Gewölbe, in dessen untere, stark verschaltete Zone 40 Fenster eingeschnitten sind, so daß ihre Gewölbe einen geschlossenen Ring bilden und die trennenden Mauerstöcke außen als Strebepfeiler vortreten.

Eine überwältigende Raumeinheit, die der Blick des Eintretenden schon von der Schwelle aus erfaßt, ist das Ergebnis dieses geistreichen Aufbaus. Der Scheitel der überall sichtbaren Kuppel bleibt der unveränderte Pol über der Bewegung, die an den Säulenreihen und Gesimsen entlang in die Tiefe fortschreitet und dann wieder zur Höhe emporsteigt (Taf. XXII).

Wie sich die Architektur des herrlichen Raumes immer neu vor dem Auge aufbaut, malen schon die Hexameter des Paulos Silentiarios:



Kuppelraum der Agia Sophia (Konstantinopel)  
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).





„So auf vierfachem Boden erhebt sich die herrliche Wölbung  
Wie ein umfassender Helm und scheint dem irrenden Auge  
Hoch hinauf bis zum weiten Gewölbe des Himmels zu reichen“

und weiterhin:

„Hoch in die Lüfte getragen in ausgedehnterem Umfang,  
Gleichend dem Bogen der Iris, hinauf bis zur äußersten Spitze,  
Also strebt die Konche zur Höhe im weiteren Kreise,  
Oben als eine sich zeigend, doch unten ruhend auf dreien  
Weiten Bogen, auf deren Rücken verteilt sind  
Fünf sich öffnende Fenster, bestimmt das Licht zu empfangen.“

Der Dichter hat deutlich empfunden, was die Harmonie der gesamten architektonischen Gliederung begründet und uns das Gefühl eines unaufhörlichen Schwingens und Steigens gibt. Es ist das System der zwischen den großen horizontalen und vertikalen Linien vermittelnden Kreisbogen, von denen die weiteren und höheren allemal die kleineren zusammenfassen, bald in dreifacher, bald in fünffacher, immer aber in ungerader Zahl. Unpaarige Gruppen bilden auch die Lichtöffnungen der einzelnen Konchen und Nischen, und die größte von ihnen, die beiden Fensterreihen der Apsis, in denen die horizontale Zweiteilung des ganzen Naos hindurchklingt, bringen im Allerheiligsten nochmals die Dreizahl zur Geltung. Mit noch feinerem Verständnis als der Hofdichter Justinians hat der Historiker Prokop in kurzen Worten die ästhetischen Wirkungen der kühnen Konstruktion gewürdigt. „Dieses alles,“ schreibt er, „was auf unbegreifliche Weise in der Luft aneinander gefügt ist und zusammenhängt und sich nur auf die nächsten Bauglieder stützt, schafft eine herrliche Harmonie des Werkes. Nichts hält den Blick des Beschauers lange fest, sondern jedes zieht das Auge fort und lenkt es leicht zu sich hinüber. In schnellem Wechsel ändert sich beständig die Schau, so daß er nirgends zu sagen vermag, was ihn vor allem am meisten entzückt.“ In der Tat wird das Gefühl der Freiheit und Raumwelt durch die äußerste Beschränkung der inneren Stützen — sie beanspruchen nur ein Drittel der Grundfläche — und die so gewonnenen starken Durchbrechungen aufs höchste gesteigert, indem sich alle Umräume in milder Klarheit lichten. Bei der Kuppel, „wo immer der Tag zuerst hineinlacht“ (Prokop), hat der Erbauer gar mit der Überstrahlung der schmalen Mauerstöcke durch die Lichtwellen der Fenster gerechnet, um den Eindruck des freien Schwebens zu erzielen. „Sie scheint“, um mit Prokop zu reden, „nicht auf festem Unterbau zu stehen, sondern an goldenem Seil vom Himmel herabhängend den Raum zu bedecken.“ Jedem Besucher der Agia Sophia bleibt dieses Lichtspiel der sich kreuzenden Strahlen unvergeßlich.

Die vollendete Organisation des Ganzen bedingt es, daß sich jede Einzelform ihm unterordnet und nichts Individuelles sich vordrängt. Im Naos ist mit offenbarem Bedacht sogar den Kapitellen eine gerundete Bildung verliehen, an der der Blick abgeleitet. Und an ihnen sowie in den ornamentalen Zwickelfüllungen wird das Rankenwerk des Akanthus, bald in symmetrischer Verzweigung, bald in rhythmischer Ausrollung zum Flächenmuster, das ausschließlich auf dem Kontrast von Hell und Dunkel aufgebaut ist. Als koloristischer Faktor dient es der Belebung der raumbegrenzenden Flächen, die im übrigen die Farbe übernimmt.

In der trefflich erhaltenen Wandbekleidung der Agia Sophia hat die von der hellenistischen Kunst ererbte Inkrustation sich einem neuen Schema der Flächengliederung gefügt, dem Prinzip der Trennung und Umrahmung größerer Tafeln verschiedenfarbigen Steins, die öfters auch mit symmetrischer Vereinigung ihres Geäders paarweise aneinander gepaßt werden, durch schmalere Bänder. Alle diese Felder und Streifen aber werden eingefast durch die feinen Leisten des wechselständigen doppelten Zahnschnitts. Wenn Paulos Silentiarios daran verzweifelt,

„alle die blumigen Wiesen des farbigen Marmors zu singen,  
Die die festen Wände des himmelanstrebenden Tempels  
Und den prächtigen Boden verzieren,“ —

so liegt darin freilich eine gewisse rhetorische Übertreibung. Neben dem Porphyry und sogenannten Verde antico, aus dem die Säulen des Naos zwischen beiden Geschossen abwechselnd bestehen, kommt für die der Seitenschiffe vor allem Granit, für die Vertäfelung aber rot- oder schwarzgeädert (prokonnesischer)





Abb. 325. Inneres der Agia Sophia, Durchblick aus der Mitte des südl. Nebenschiffs in die nordwestl. Seitennische  
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

und gelber Marmor hinzu. So beherrscht der für die byzantinische Polychromie auch in der Folge typische Dreiklang des Violetrot, Grün und Orangegeß die gesamte Harmonie. Bevorzugte Plätze, wie die Zwickelfelder der oberen Bogenstellungen und die Wände des Altarraumes oder die von drei Portalen in jedem Schiff durchbrochene Eingangswand, schmückt in denselben Tönen ein reizvolles dekoratives Schnittmosaik. Die Wölbung aber überzieht der zur fast unumschränkten Herrschaft erhobene Goldgrund des Glasmosaiks, der dank seinem vorwiegend aus textilen Motiven bestrittenen ornamentalen Schmuck der Zerstörung durch türkische Hände entgangen ist. Was die Kirche an bildlichen Darstellungen unter der darüber gebreiteten und schwach vergoldeten Tünche bewahrt, gehört vielleicht durchweg den Zeiten nach dem Bildersturm an (s. 5. Kap.).



Abb. 326. Die innere Vorhalle (Esonarthex) der Agia Sophia, Durchblick gegen Norden  
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

Störend wirkt heute vor allem der in schrägen Streifen nach der Gebetsnische in der Apsis orientierte Mattenbelag des Fußbodens, während sich die hochhängenden großen Rundschilde mit dem Namenszug des Sultans wenigstens an die geschwungenen Linien der Architektur anschmiegen. Zur inneren Ausstattung der Sophienkirche haben wir an Stelle der darin befindlichen kleinen türkischen Kanzeln und Bogen im Geiste vor allem das Templon, d. h. die durch Brüstungen und Gitterwerk oder Vorhänge geschlossene Säulenstellung zu ergänzen, welche in gebrochener Linie von der Altarnische unter der östlichen großen Konche vortrat, dazu den weit hinausgeschobenen, durch einen erhöhten schmalen Gang (Soleas) mit jener Altarwand verbundenen Ambon, eine auf acht Säulen ruhende durch ein Ziboriendach bekrönte Plattform mit doppelten Treppenaufgängen, die der Schriftverlesung und mancherlei Zeremonien diene und unter der die Kapelle der Vorsänger stand. Über die allgemeinere Raumeinteilung erfahren wir vor allem durch die Beschreibung der kaiserlichen Prozessionen bei Konstantin Porphyrogenetos, daß in der Mittelhalle des Süd-





Abb. 327. Säulenstellung des Atriums der Agia Sophia (nach einer Aufnahme aus den ersten 70er Jahren).

schiffs (Abb. 325) ein Oratorium für den Kaiser abgeteilt war, unmittelbar durch ein heute gesperrtes Portal zugänglich, an das im Mittelalter eine Vorhalle und weitere dem Mahle und dem Ruhebedürfnis vorbehaltene Räume (Triclinum und Kiton) angebaut waren. Durch russische Pilger sind wir ferner darüber unterrichtet, daß von den östlichen Eckräumen der rechte als Prothesis und der linke als Diakonikon benutzt wurde. Die schmalen Durchgänge, die sie mit der Apsis verbinden, machen eine entsprechende Bestimmung von jeher wahrscheinlich, obgleich in der Sophienkirche so wenig wie in Agios Sergios und Bakchos die strenge Abgeschlossenheit der syrischen Pastophorien angestrebt ist. Daß die Emporen von den Reihen der „betenden Frauen“ besetzt waren, geht schon aus der Schilderung des Silentiarios hervor, wie sie übergelehnt die „rührigen Arme“ auf das „Geländer von Stein zu stützen pflegen“, — und zwar befand sich wieder auf der Südseite nach jüngeren Zeugnissen die Loge der Kaiserin.

Mannigfache Veränderungen hat vor allem die Frontseite der Kirche durchgemacht. Die ursprünglich offene äußere Vorhalle des Atriums, von dem noch um 1870 ein paar Säulen aufrecht standen (Abb. 327) —, es wechselten immer zwei solche mit Pfeilern, — verwandelte sich wahrscheinlich im 10. Jahrhundert in einen geschlossenen Exonarthex. Damals betraten noch die Kaiser bei feierlichem Anlaß, wie den häufigen Kreuzesprozessionen, die Kirche, von Westen, diesen Vorhof mit der Phiale durchschreitend, obgleich sich über dem Propylaion des Exonarthex seit dem Jahre 865 ein Glockenturm erhob. Etwas später scheint der Haupteingang an das Südennde des Narthex (Abb. 326) verlegt worden zu sein. Schmückt ihn doch eine Bronzetür mit den Namens-

inschriften des Theophilos († 842) und Michaels III. († 867). Noch später mögen die danebenliegenden ungeschlachten Treppentürme entstanden sein, vielleicht sogar erst nach erfolgter Sperrung der alten durch die erforderlich gewordenen pyramidalen Stützpfeiler im 13. und 14. Jahrhundert. Durch solche Zutaten, einschließlich der seit 1453 allmählich hinzugefügten vier Minaretts und der anliegenden Kuppelbauten der Südseite, von denen nur der erste, das Baptisterium, alt, ja vielleicht noch älter ist als die Kirche —, er dient jedoch heute wie die übrigen als Mausoleum der türkischen Großherren, — erscheint die Außenansicht der Agia Sophia (Abb. 316) weit stärker verfälscht als der Innenraum. Wenn sie auch schon in byzantinischer Zeit von manchen Anbauten und drei Nebenhöfen umgeben war, so wirkte ihr Massenaufbau doch besonders im früheren Mittelalter zweifellos viel klarer und harmonischer. Auch die innere Architektur hat wiederholte Ausbesserungen erfahren, so z. B. die westliche Halbkuppel und der Tragebogen bereits im 9. und 10., die Ostseite der Hauptkuppel im 14. Jahrhundert, doch macht sich nur die letztere in einem Knick des Kuppelansatzes (Taf. XXII) bemerkbar. Eine gründliche Neubefestigung derselben erfolgte gegen Mitte des 19. Jahrhunderts im Auftrage Abdul Medschids durch Fossati und gleichzeitig die für die Forschung grundlegende Aufnahme des Baues durch den von Friedrich Wilhelm IV. entsandten Architekten Salzenberg.

Ihren Ruhm als Wunderwerk der Baukunst aus der glorreichsten Zeit des byzantinischen Kaisertums mußte die Hagia Sophia bald mit der justinianischen Apostelkirche teilen, deren Platz auf dem vierten Hügel, dem sogenannten Mesolophos, heute die Moschee Mohammeds II.

des Eroberers einnimmt. Auch dieses Heiligtum verdankte unzweifelhaft seine Erneuerung dem Ehrgeiz des Kaisers, sich als ein zweiter Konstantin zu erweisen, wenngleich die Chronisten vielleicht mit einigem Recht die Urheberschaft des Unternehmens seiner Gemahlin Theodora zuschreiben. Daß der konstantinische Bau in ähnlicher Plangestaltung, aber in viel bedeutenderen Abmessungen wiedererstand und daß erst im neuen die Aufgabe, eine kreuzförmige Kuppelkirche zu schaffen, ihre vollkommene Lösung gefunden hatte, lassen die Beschreibungen Prokops, des Dichters Konstantinos Rhodios aus dem 10. und des Nikolaos Mesarites von der Wende des 12. Jahrhunderts erkennen. Wieder bot dazu das von der Kuppel bedeckte Quadrat die Grundlage, indem sich aus dieser Konstruktion sowohl der Kern der Anlage wie die vier Kreuzarme leicht ergaben und nur der westliche durch eine Vorhalle verlängert zu werden brauchte (Abb. 328). Ausdrücklich heben die Berichte die Anwendung der Hängezwikel hervor, und Prokop spricht mit klaren Worten aus, daß die Hauptkuppel derjenigen in der Sophienkirche vollkommen glich. Dadurch verstehen wir, wie sie die umgebenden Nebenkuppeln überragen konnte, da diese der Fenster entbehrten, also offenbar noch flachere Kalotten darstellten. Bei allgemeiner Ähnlichkeit unterschied sich die innerere Ausgestaltung der Apostelkirche am augenfälligsten darin von der Einrichtung der Agia Sophia, daß sich das Allerheiligste im Mittelpunkt des Baues befand und eine Apsis allem Anschein nach fehlte. Zur Aufstellung der kaiserlichen Sarkophage diente ein an den Nordarm angeschlossenes kreuzförmiges Mausoleum, während das ältere Konstantins und seiner Nachkommen (Teil I, S. 249) — ihre (in die A. Irene übergeführten) Särge sind teilweise noch erhalten — der Ostseite vorgelagert war.

Von der architektonischen Wirkung und Stimmung der vielgepriesenen Schwesterkirche der Agia Sophia bietet uns die Kathedrale von S. Marco zu Venedig ein getreueres ideales Abbild, als es alle Rekonstruktionen vermögen (Abb. 315). In ihrer ganzen Zusammensetzung, die nach zuverlässiger Überlieferung im 11. Jahrhundert in Nachahmung des justinianischen Baues umgestaltet worden ist, nimmt sie sich wie eine Illustration zu den Schilderungen der letzteren aus, wenn sie auch augenfällige Abweichungen in der Form der Kuppeln u. a. m. aufweist, und die Emporenanlage nicht als ein wirklicher Umgang mit eigenem Fenstersystem durchgeführt ist, wie wir ihn für das Vorbild aller Wahrscheinlichkeit nach voraussetzen müssen. In den Größenverhältnissen, in der Zahl der eingestellten Säulen u. a. m. bot die noch von Justinian erbaute und erst im Mittelalter durch Erdbeben zerstörte Kirche des Evangelisten Johannes zu Ephesus, von der noch heute gewaltige Gewölbetrümmer den Boden bedecken, Türgewände, unverrückte Säulenstümpfe und Grundmauern, vielleicht gar das Paviment der Ausgrabung harren, geradezu eine Art Wiederholung dar. Aber

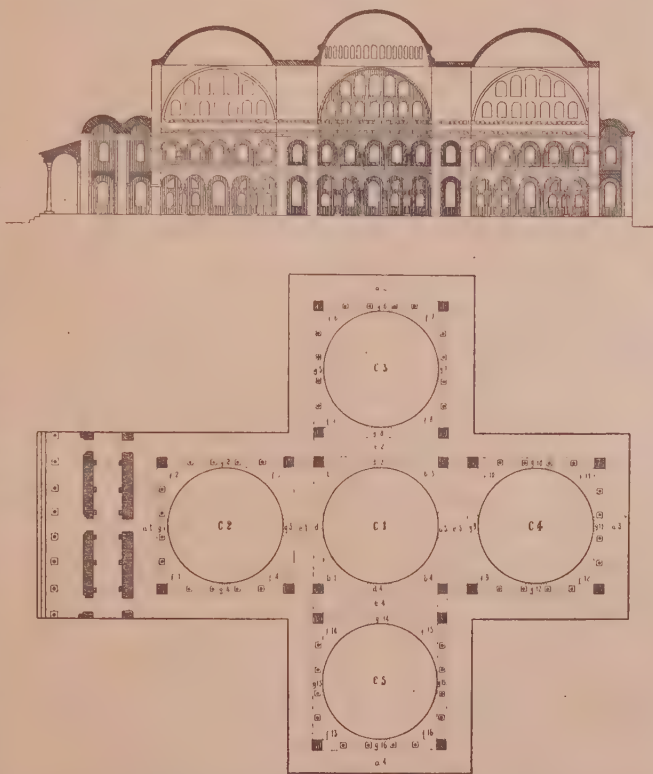


Abb. 328. Schematische Rekonstruktion der Justinianischen Apostelkirche, Grundriß und Längsschnitt  
(nach O. Wulff, Byz. Zeitschr. 1897).





Abb. 329. Innenraum der Agia Irene (Konstantinopel), Blick aus dem vorderen Kuppelraum in die Apsis  
(nach C. Gurlitt, a. a. O.).

mag S. Marco auch hinter der großartigen Raumgestaltung der byzantinischen Denkmäler zurückstehen, so geht uns in der Kathedrale von Venedig mit ihrer schweren und doch nicht lastenden Formengebung und ihrer tiefen Polychromie doch eine Ahnung auf von der harmonischen Größe und der ernsten Schönheit ihres verschwundenen Vorbildes, das späteren Geschlechtern —, wenn auch schwerlich mit Recht —, als ein Werk des Anthemios oder Isidor galt. Dagegen besteht zwischen der Außenansicht des byzantinischen und des venezianischen Baues, obwohl sie anscheinend sogar die den Westarm umziehende äußere Vorhalle gemein hatten, infolge der späteren, von mannigfachen Stilwandlungen beeinflussten Ausschmückung der Fassaden von S. Marco eine größere Verschiedenheit. Ein paar mittelalterliche Abbildungen der Apostelkirche aber geben sichtlich nur ein ganz allgemeines Bild —, das richtigste vielleicht noch der Stadtplan in Hartmann Schedels Weltchronik.

Daß der kreuzförmige Typus im byzantinischen Kunstkreise noch über das Zeitalter Justinians hinaus für Memorialbauten im Gebrauch blieb, hat vor allem die Aufdeckung von drei kleineren Grabkirchen auf dem Taurischen Chersonnes im Laufe des vorigen Jahrhunderts dargetan. Das Schema des griechischen Kreuzes wird in zweien durch die Apsis erweitert, in allen dreien aber durch ein bis zwei Seitenkapellen der letzteren. Bedeckt waren sie mit Tonnengewölben und, wenn auch vielleicht nicht alle, durch eine flache Vierungskuppel. Da der ornamentale Reliefschmuck der einen ins 6. bis 7. Jahrhundert weist, dürften sie nach ihrer übereinstimmenden Bauweise insgesamt dieser Zeit entstammen. Neben diesen Ausläufern des einfachen Stammtypus mögen aber auch manche freien Nachahmungen der Apostelkirche aus dem frühen Mittelalter herrühren (Abb. 237).

Für die byzantinische Architekturentwicklung ist keine von den beiden großartigsten







Abb. 331. Außenansicht der Agia Irene (Konstantinopel), von Südosten gesehen.

von 740 wohl von Konstantin V. durchgeführten Umgestaltung. Gleichzeitig wurde die Hauptkuppel, welche vorher schwerlich einen Tambour besaß, sowie der westliche Tragebogen in geringerer Breite erneuert, während über dem vorderen kürzeren Abschnitt des Hauptschiffes eine breitovale flache Nebenkuppel zu liegen kam, die jede Fensterdurchbrechung vermissen läßt. Dafür wurden die seitlichen Tragebogen auch in dieser Gebäudehälfte bis

an die Außenmauern verbreitert und die letzteren bis zu ihrer Scheitelhöhe emporgeführt, so daß das Licht durch ihre Fenster voll in den Naos einströmt (Abb. 329). Eine schwache Dämpfung desselben in der Westhälfte des Schiffes war nur erwünscht, um der Hauptkuppel die beherrschende Wirkung zu sichern. Und dazu ist dieser bereits eine mäßige Überhöhung verliehen. Es schiebt sich hier eine Art Tambour zwischen das Zwickelgewölbe, das nunmehr die alten Ecknischen der Kuppelbasilika (Teil I, S. 257) verdrängt hat, und die Kuppel ein, die derjenigen der Agia Sophia in der Konstruktion noch ähnlich sieht, wenngleich ihre Widerlager sich steiler aufrichten. Dem Seitenschub beider Kuppeln wird in der Agia Irene durch die mit ihren Trägern zum einheitlichen Baukörper zusammengeschlossenen, nach außen wenig hervortretenden Nebenpfeiler begegnet. In der Folge ist man mit dem Anbau kleinerer Notstützen auf der Nordseite ausgekommen (Abb. 330). Die Außenansicht (Abb. 331) spiegelt daher Konstruktion und Raumlagerung des Baues viel klarer wider als bei der Agia Sophia und läßt auch das dreiteilige Bema sich deutlich abzeichnen. Doch entstammen die seitlichen kleinen Ausbauten erst späterer (wenngleich noch vortürkischer) Zeit. Auch schloß die Apsis deren Gewölbe etwas verschoben erscheint, — sie bewahrt noch ihren vollständigen Synthronos (Abb. 329) — ursprünglich im halben Sechseck ab, während die Seitenschiffe hier anscheinend Ausgänge hatten. Durch den regelmäßigen Schichtwechsel von Hausteinquadern und Ziegelzwischenlagern in den alten Gebäudeteilen wird eine gefällige Wirkung erzielt. Vorspringende Mauerreste am Süden des Narthex lassen darauf schließen, daß dieser von Treppentürmen umgeben war, die zu den Emporen hinaufführten.

In der Irenenkirche steht uns ein Übergangstypus vor Augen, dem sich als ein zweites Beispiel die Ruine eines Monumentalbaues bei Philippi in Mazedonien anreihet. Obwohl dort außer den mehr oder weniger erhaltenen vier Hauptpfeilern nur von der inneren Frontmauer beträchtlichere Reste übrig bleiben, weisen die Bogenansätze der ersteren, die vorgelegten Pilaster und anderes mehr mit vollster Sicherheit auf die Überwölbung des breiten Mittelschiffs durch eine etwas gestreckte Kuppel und auf Emporen zurück, während die Annahme einer zweiten Kuppel über vier offenen Tragebogen, sowie einer Apsis mit Nebenräumen für die zerstörte Osthälfte der Anlage zum mindesten eine gewisse Wahrscheinlichkeit besitzt. Dann wäre die Verdoppelung der Kuppel noch als ein Baugedanke der justinianischen Zeit anzusehen, der vielleicht auch bei dem Umbau der Irenenkirche im Jahre 564 schon seine Verwirklichung gefunden hatte. Zeitlich rückt das Denkmal jedenfalls in die

nächste Nähe der Agia Sophia durch die auffällige Verwandtschaft seiner dekorativen Architektur mit der ihrigen.

Wirkt auch ein freischöpferischer Trieb vielleicht bis zur Jahrhundertwende in der altbyzantinischen Baukunst fort, so scheinen die Bestrebungen zur Herstellung eines einheitlichen Baukanons doch schon gegen Ende der Regierung Justinians einen gewissen Abschluß gefunden zu haben. In der Agia Sophia hat die Forderung des ästhetischen Ausgleichs zwischen der Richtungsachse der Basilika und der Höhenachse des Zentralbaues (Teil I, S. 244) ihre vollkommene Erfüllung gefunden. Der halbbasilikale Bautypus, wie das neue System wohl am treffendsten bezeichnet werden kann, geht zweifellos in genetischer Folge aus der Kuppelbasilika (Teil I, S. 255/6) hervor, aber seine Vollendung erfolgt erst in Anlehnung an das Vorbild der Agia Sophia. Auch ist es schwerlich ein Spiel des Zufalls oder das Ergebnis späterer Umbenennung, wenn der bedeutendste Bau der gesamten Reihe, die Kathedrale von Saloniki, mit jener den Namen teilt. Gegen die Annahme ihrer früheren Entstehung, die dann in die vorjustinianische Zeit fallen müßte, da Prokop sie nicht unter dessen Bauten aufführt, spricht vor allem sowohl ein gewisser Fortschritt in der Konstruktion der Agia Sophia von Saloniki wie auch ihre dem jüngeren byzantinischen Kirchentypus ähnlichere Raumgliederung (Abb. 332/3).

An den Naos mit seinen Nebenschiffen ist hier ein von ihm abgeschiedenes, in sich verbundenes dreiteiliges Bema mit dreiseitig abgeschlossenen Apsiden gleichsam von außen angeschoben, eine offenbare Anleihe bei der Basilika (Teil I, S. 253). Das vollständig eingewölbte Langhaus der letzteren hingegen erscheint gekürzt (Teil I, S. 234) und mehr in die Breite entwickelt durch die Aufnahme des Kuppelquadrats, das der zentrale, den Gesamtbau beherrschende Baukörper (Teil I, S. 255 u. 257) umfaßt, um den sich wieder die Nebenschiffe mit dem Innennarthex (bzw. die Emporen) als zusammenhängender Umgang herumlegen. Gegenüber der Agia Sophia von Byzanz ist in Saloniki die kreuzgestaltige Verbreiterung der vier Tragebogen erheblich gesteigert, um dadurch in der Längsachse die kühnere und ungleich schwierigere Konstruktion der angeschlossenen Halbkuppeln zu vermeiden und dem Hauptschiff doch die erforderliche Erstreckung zu geben, andererseits aber um den Kuppelraum auch in der Querachse zu erweitern. Dadurch wird vor allem erreicht, daß der Schub der Kuppelträger wie bei der Irenenkirche nach allen Richtungen im Innern ausgeglichen werden kann, indem die Gegenstützen teils durch die inneren Mauern und Wandverstärkungen ersetzt, teils näher an die Hauptpfeiler herangezogen und mit ihnen in beiden Geschossen durch Bogen gespannt sind. Die Tonnengewölbe der Seitenschiffe und das vielgliedrige Gewölbesystem des Narthex genügen nunmehr, um den Druck zu verteilen und auf die Außenmauern überzuleiten. Dafür konnten die Emporen, wie sonst bei einer Kuppelbasilika, mit Pultdächern bedeckt werden. Etwas Altertümliches bewahrt auch der Aufbau der Kuppel. Im Innern ist zwar das durchgebildete Zwickelsystem an Stelle der älteren Ecknischen (Teil I, S. 257) getreten, und die Kuppel ist darüber als etwas überhöhte Halbkugel aufge-

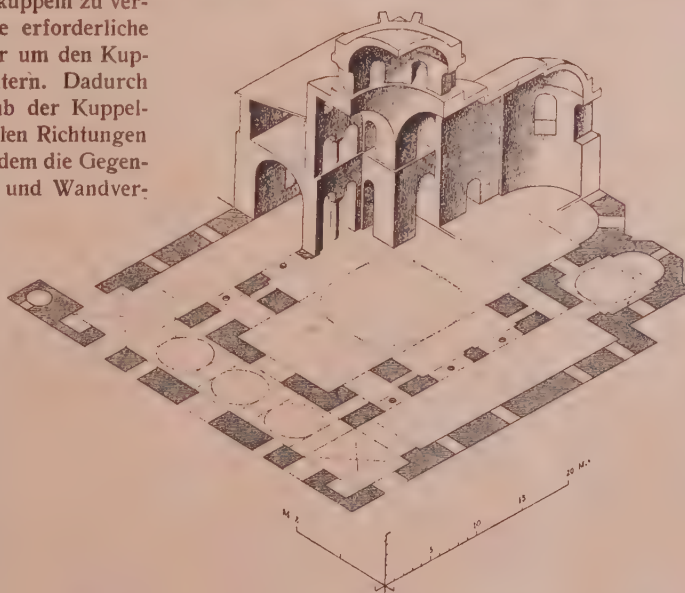


Abb. 332. Agia Sophia in Saloniki, Grundriß und System  
(nach Choisy, a. a. O.).

O. Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst.





Abb. 333. Agia Sophia in Saloniki, Blick aus dem Kuppelraum in die Apsis  
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

setzt, wie in der Agia Irene, die äußere Verschalung des von zwölf Fenstern durchbrochenen Tambours aber erinnert durch ihre vierseitige Gestalt noch an den turmartigen Oberbau der kleinasiatischen Kuppelbasilika (Teil I, S. 255 u. 257). Mögen selbst die Strebebögen über den Ecken (Abb. 334) erst eine spätere Zutat sein, so verrät sich doch in dem ganzen massiven Baukörper ein Bemühen, größtmögliche Festigkeit zu erzielen. Nach naheliegender Vermutung hat wohl der Einsturz der allzu kühnen Kuppel des Anthemios als warnendes Beispiel diesen eigenartigen Vermittlungsversuch hervorgerufen. Im letzten Jahrzehnt Justinians, d. h. nach Abfassung der Schrift Prokops, oder spätestens unter seinem Nachfolger dürfte die Agia Sophia von Saloniki erbaut sein, sind doch in ihr Ziegel mit dem Stempel des großen Kaisers zur Verwendung gelangt. Daß daneben Zierformen mit einem bis ins fünfte Jahrhundert zurückreichenden Blattschnitt, vor allem an den Kapitellen der Emporen, bei denen schon der ungleiche Anschluß an die Bogenansätze gegen



Abb. 334. Agia Sophia in Saloniki, Ostansicht.

die Herstellung für diesen Bau spricht, mit jüngeren Kapitellen abwechseln, von denen manche auch in Ravenna noch gegen Mitte des Jahrhunderts Verwendung finden (s. unten), vereint sich sehr wohl damit. An bedeutender Raumwirkung fehlt es der Kathedrale von Saloniki keineswegs (Abb. 333), wenn sie darin auch weit hinter ihrer berühmteren Namensschwester zurückbleibt. Aber die Wucht der Bauglieder artet zum Gedrückten und Schweren aus, während das leicht Aufstrebende verschwindet. Auch in der Außenansicht (Abb. 334) tritt der Charakter des Plumpen stärker hervor. Immerhin besaß die von zwei Treppentürmen flankierte breite Fassade eine wirkungsvollere Abstufung und Gipfelung als heute, wo ein zierlicher, aber schwächlicher Neubau an der Nordwestecke und das im Jahre 1589 entstandene Minaret an entgegengesetzter Stelle sich nicht zur organischen Einheit mit ihr zu vereinigen vermögen. Von dem geräumigen Atrium vollends, das sich, wie in Byzanz, an die Westfront anschloß, ist als Überbleibsel der äußeren offenen Vorhalle nur noch eine des Gebälks beraubte Säulenreihe mit türkischen Stalaktitenkapitellen und die Ruine des gegenüberliegenden kleinen Torgebäudes teilweise erhalten.

Ungefähr um dieselbe Zeit läßt sich in einem weit entlegenen Gebiet an einem zweiten Bau die Fortbildung der Kuppelbasilika zum halbbasilikalen Bautypus beobachten. Die verfallene Kirche von Kasr-ibn-Wardan zwischen Homs und Aleppo, die als Ziegelbau mit eingezogenen Tür- und Fenstergewänden von Basalt und Marmor in der syrischen Hausteinarchitektur ihrer geographischen Umgebung ein vereinzelt Beispiel bildet, verdankt ihre Entstehung anscheinend dem unmittelbaren Eingreifen der kaiserlichen Regierungsgewalt in Byzanz. Ist doch der Aufenthalt eines der Baumeister der Agia Sophia (S. 376), des „erlauchten Isidor“, um das Jahr 550 n. Chr. in dem nahegelegenen Chalkis inschriftlich bezeugt. Damals oder gleichzeitig mit einer ihr gegenüberliegenden Palastruine, an der die Jahresangabe 564 n. Chr. erhalten blieb, muß auch die Kuppelbasilika (Abb. 335/6) von einem in die Provinz entsandten





Abb. 335. Kuppelbasilika und Palast, Ruinen in Kasr-ibn-Wardan (Nordsyrien), von Nordwesten gesehen (nach phot. Aufnahme von M. Frh. v. Oppenheim).

Architekten erbaut worden sein. Mit der Kathedrale von Saloniki verglichen, trägt der Bau einen fortgeschrittenen Charakter im streng zentralen Zusammenschluß des Narthex und der auf eine doppelte Säulenstellung beschränkten Nebenschiffe und Emporen um den Kuppelraum sowie in der durchgängigen Anwendung des Kappen- (bzw. Kreuz-)gewölbes in beiden Geschossen und anscheinend auch in der ausgebildeten Form der überhöhten, außen achtseitig

abgeschlossenen und von acht Fenstern durchbrochenen Kuppel, von der seinerzeit nur noch ein einziges (inzwischen größtenteils herabgestürztes) Mauerstück über dem nördlichen Tragebogen aufragte (Abb. 335). Dagegen erscheinen die Hängezwikel noch in sehr unvollkommener Weise aus den Wandecken zusammengezogen und in die Kuppelwölbung übergeführt. Ferner vermessen wir sowohl die kreuzförmige Erweiterung des Naos, als auch die klarere Gliederung und den inneren Zusammenhang des Bema. Die unmittelbar an den östlichen Tragebogen angeschlossene Apsis und die von ihr geschiedenen apsidenlosen Nebenräume fügen sich vielmehr in

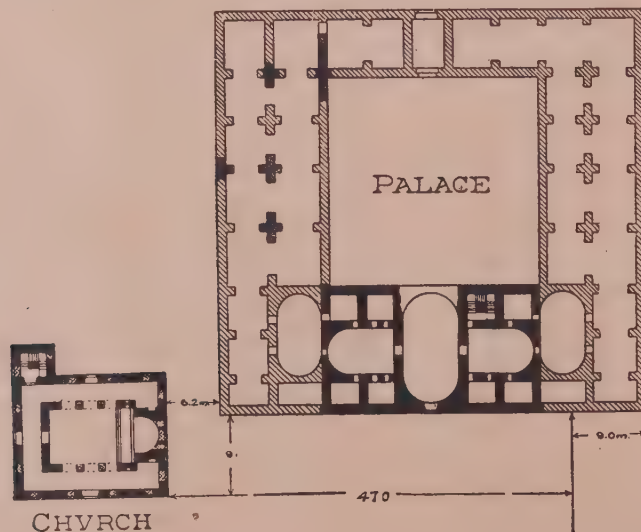


Abb. 336. Kuppelbasilika u. Palast in Kasr-ibn-Wardan, Grundriß (nach H. C. Butler, Publ. of the Princeton-Univ. archaeol. Exped. etc.).

einer für kleinasiatische Anlagen typischen Weise (Teil I, S. 232 ff.) dem geradlinigen Abschluß des Gesamtbaues ein (Abb. 336). Ebendaher rührt wohl auch die Fassadenbildung mit dem einseitig angebauten Treppenturm. Der Gesamteindruck lastender Schwere aber offenbart denselben allgemeinen Zeitgeschmack wie in Saloniki. Auf diesen übte Byzanz den maßgebenden Einfluß.

In welchem Grade dieser Einfluß die Baugestaltung zweier untergegangenen Denkmalskirchen der philistäischen Hafenstadt Gaza bestimmt hat, läßt sich nicht mehr vollkommen klarstellen. Die wortreiche Beschreibung der beiden Heiligtümer in einer Rede des Rhetors Chorkios gibt keinen zweifelsfreien Aufschluß darüber, ob sie dem Typus der Kuppelbasilika zuzurechnen sind oder dem Zentralbau von reicherer Zusammensetzung (bzw. der einfachen Basilika). Gleichwohl bezeugt er wenigstens für die unter Justinian erbaute Kirche des heiligen Sergios, bei der gerade einzelne Umstände für die letztere Annahme sprechen, mit hinreichender Deutlichkeit, daß die Kuppel über dem Quadrat errichtet und allem Anschein nach durch Zwickel mit ihm vermittelt war. Dasselbe dürfen wir wahrscheinlich auch für die Stephanusbasilika voraussetzen, in beiden Bauten aber umlaufende Emporen.

Den halbbasilikalen Bautypus finden wir in der Tat auch auf dem Boden Konstantinopels schon gegen Ende des 6. Jahrhunderts vor, — einmal in einem verstümmelten Bauwerk, der sogenannten Kalender-Djami, als nächster Parallele der Sophienkirche von Saloniki.

Wohl die Hälfte ihres Altarraumes mitsamt der Apsis und dem größten Teil ihrer Nebenräume ist — nach eingetretenem Brandschaden — einer türkischen Restauration zum Opfer gefallen (Abb. 337). Andererseits aber sind die Ecken unter den östlichen Hauptpfeilern schon im späteren byzantinischen Mittelalter durch Vorschiebung des sog. Templons bis an die Grenze des östlichen Tragebogens zum Bema hinzugezogen worden. Der dadurch etwas verkleinerte Naos, der die gleiche kreuzgestaltige Erweiterung aufweist wie in Saloniki, öffnete sich anfangs in dreifacher Bogenstellung, deren Säulenstützen noch in den

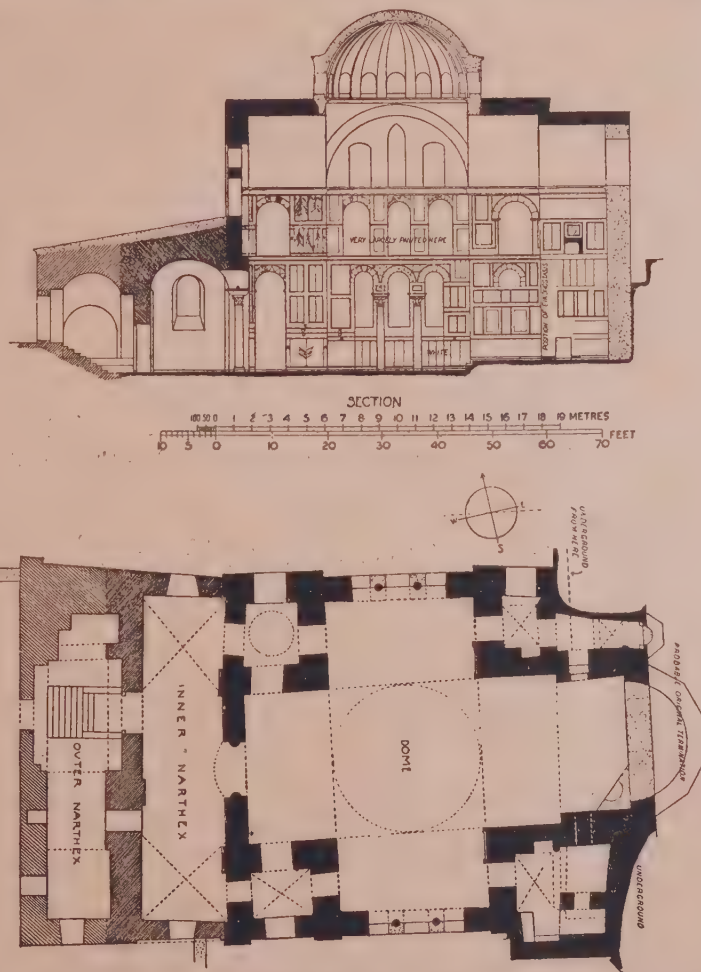


Abb. 337. Die Kalender-Djami (Konstantinopel), Grundriß und Längsschnitt

(nach v. Millingen, *Byz. churches in C-ple.* 1912).



spätbyzantinischen, wenn nicht gar türkischen Füllmauern stecken, sowohl nach den völlig beseitigten Nebenschiffen wie zum Innennarthex. Der letztere und vollends der Exonarthex hat eine vollständige Erneuerung, anscheinend auch noch in vortürkischer Zeit, erfahren. Daß aber der dreiseitige Umgang eine Empore trug, darauf lassen die jetzt unzugänglichen oberen Eckräume zwischen den Hauptfeilern und den mit ihnen in beiden Geschossen durch Bogenschlag verbundenen Mauern des Naos schließen. Das Innere des letzteren schmückt noch die alte, allerdings im weiten Umfange durch neuere Bemalung ergänzte, polychrome Marmorvertäfelung. Gänzlich verunstaltet ist hingegen die Außenansicht der Kirche, die auf beiden Seiten noch Spuren ihrer Bestutzung verrät, sowie das dreiteilige System der Bogenfenster in den seitlichen Schildmauern, an deren Stelle sich einst die Säulenstellungen der Emporen befunden haben müssen. Die 16seitige, durch Rippen ausgestattete Kuppel besitzt nur einen fiktiven äußeren Tambour mit flacher Pilasterverstärkung, doch erscheint eine Wiederherstellung derselben durch die Türken nicht ausgeschlossen.

Topographische Hinweise (bei Konstantin Porphyrogenetos und anderen) erlauben uns, in der Kalender-Djami die unter Maurikios († 602) erbaute Panagia Diakonissa wiederzuerkennen, wozu der Stil ihrer Architektur und Zierglieder vollkommen stimmt. Dem vorgenannten reihen sich zwei weitere Beispiele an, in denen das halbbasilikale System eine noch tiefer eingreifende nachträgliche Umgestaltung durchgemacht hat. Von ihnen entstammt die Chorakirche (Kachrije-Djami) ihrer Gründung nach sogar noch der justinianischen, in ihrer jetzigen Zusammensetzung aber erst der Paläologenzeit (s. 4. Kap.), — von anderen unsicheren Fällen (s. 4. Kap.) zu schweigen. Weniger klar liegt die Frage der Entstehungszeit und der ursprünglichen Konstruktion bei der Kirche des heiligen (nicht des Apostels) Andreas (Kodja Mustapha-Pascha-Djami).

Viel zu entwickelt in der Anlage des dreiteiligen Bema und im konstruktiven Aufbau der Kuppel, die als gesonderte Kalotte auf dem vollkommen ausgebildeten Zwickelsystem aufsitzt, als daß sich dieses Denkmal mit einer dem Apostel geweihten Gründung der Arkadia, der Schwester Theodosius II., zusammenbringen ließe, andererseits wieder viel zu wenig von mittelbyzantinischen Bauformen durchsetzt, als daß es seine Entstehung erst einer (für die letztere bezeugten) Restauration Basilius I. († 886) verdanken könnte, muß es vielmehr nach dem wuchtigen Charakter aller Bauglieder und einer gewissen Flauheit der nach älteren Typen gearbeiteten Zierformen der Kapitelle aus der Zeit der nächsten Nachfolger Justinians herrühren. Ob aber der Gedanke, den Kuppelraum durch Exedren zu erweitern, — was hier in der Querachse geschehen ist, so daß zum erstenmal der Naos mit den Nebenschiffen zu einer Raumeinheit zusammengefaßt erscheint (Abb. 338), — schon im altbyzantinischen Bau verwirklicht war oder erst bei seiner Verwandlung in eine Moschee unter Selim I. († 1512) zugleich mit der Erneuerung der Hauptkuppel sich aus der veränderten Orientierung ergab, bleibt zweifelhaft. Im ersteren Falle wäre auch für die Andreaskirche in ihrer älteren Gestalt das halbbasilikale System mit Umgang und doppeltem Narthex ohne Emporen vorauszusetzen. Andernfalls hätten wir es hier bereits mit einer Fortbildung dieses Bautypus nach dem Schema des Trikonchos zu tun.

Es fehlt nicht an altchristlichen Gegenbeispielen solcher Baugestaltung. Lebt in einzelnen Denkmälern sowohl in Kleinasien (A. Georgios in Ortaköi) als auch in Griechenland (A. Nikolaos in Methana) und Sizilien (Malvagna, Camerina, Castiglione) das einfachere Bauschema (Teil I, S. 222 u. 249) vielleicht noch viel länger fort, so hat es andererseits schon in Ter-Dosi (Teil I, S. 209) unweit von Bethlehem (zwischen 529—546) eine Erweiterung erfahren, indem sich zwischen die Hauptapsis und den von den Seitenapsiden umgebenen Kuppelraum ein quadratischer Altarraum einschiebt, den die apsidenlosen Pastophorien umgeben. Ungefähr der gleichen Zeit gehört wohl, nach der ganzen Bauweise und den Ziergliedern zu schließen, die verfallene Kirche des hl. Titus in Gortyn auf Kreta an. Erhalten ist hier noch der dem Kuppelraum unmittelbar vorgelegte Altarraum, der im Innern selbst die kleeblattförmige Anlage zeigt, und der nördliche Nebenraum, beide mit dreiseitig abgeschlossener Apsis. In gleicher Breite mit dem dreiteiligen Bema aber schloß sich nach Westen zu ein dreischiffiges Langhaus von zwei Jochen an, aus dem in der Querachse beiderseits

zwei größere Seitenapsiden mit dreiseitigem äußerem Abschluß ausluden, wie die übrig bleibenden unteren Mauerschichten erkennen lassen. Auf griechischem Boden bietet der Bau das älteste Beispiel einer Grundrißbildung, welche sich schon in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends von Ägypten her in den Klosterkirchen bis nach Mesopotamien hin verbreitet (s. Teil I, S. 257), sowie anscheinend auch für die Aufnahme der Tonnenkreuzkonstruktion in die Kuppelbasilika.

Daß dieses System etwa um die Wende des 6. Jahrhunderts für diese schon gebräuchlich war, dafür hat der geschichtliche Zufall wieder einen Beleg in Rusapha bewahrt, wo eine kleine zentrale Kirche in den Eckräumen zwischen den Kreuzarmen sogar schon kleine Kuppeln aufweist, wenngleich die Hauptkuppel anscheinend noch aus Holz hergestellt war. Durch diese Beziehungen sowie durch ihre reine Hausteintechnik hängt die Tituskirche von Gortyn

am nächsten mit dem kleinasiatischen Kunstkreise zusammen, wo dieselbe Konstruktion bereits im 5. Jahrhundert an kleineren kreuzförmigen Bauten (Teil I, S. 252) vorliegt und in einem Anbau der Basilika von Aladja-Jaila in Lykien sogar durch die an der Apsisseite eingekuppelten Eckräume ergänzt wird. Zur monumentalen Kreuzkuppelkirche entwickelt aber erscheint das System vor allem in Kappadokien. Die einschlägigen Denkmäler, deren Erbauung, nach ihrem vergrößerten Akanthus und der übrigen Dekoration zu schließen, noch in das 6.—7. Jahrhundert fallen muß, bestehen durchgängig aus einschiffigem Langhaus und Querschiff, über deren Vierung sich die Kuppel befand, nebst angeschlossener, innen hufeisenförmiger, außen polygonaler Apsis. Beide Schiffe sind in der Regel mit Tonnen eingewölbt, bei größeren Anlagen das erstere manchmal in mehreren Jochen (Tomarza). Nur in Skupi war es ursprünglich flach gedeckt. Den kleineren (Busluk Fesek, Halvadere) fehlt diese Verlängerung des Westarms sowie auch der stattlichen Kizilklisse in Siwri-Hissar. Dasselbst zeigt der wohlerhaltene Aufbau der Kuppel die Vermittlung des Quadrats der Vierung mit dem Oktogon des Tambours durch Ecknischen (Trompen). So wirkt hier noch immer die einheimische Bauweise fort (Teil I, S. 257). Konstantinopel hat diesen Denkmälern nur einen kleineren Bau von nahezu quadratischem Grundriß aus der Übergangszeit in der Kirche der Hl. Petrus und Marcus (Atik-Mustapha-Pascha-Djami) entgegensustellen, in der jedoch auch die Eckräume mit Tonnen eingewölbt sind.

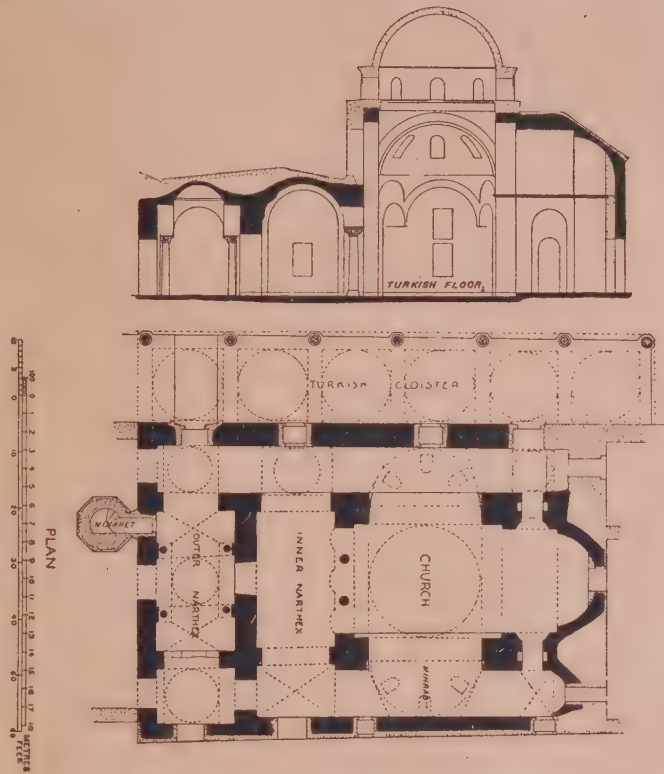


Abb. 338. Kodja Mustapha-Pascha-Djami (Konstantinopel), Grundriß und Längsschnitt  
(nach v. Millingen, a. a. O.).



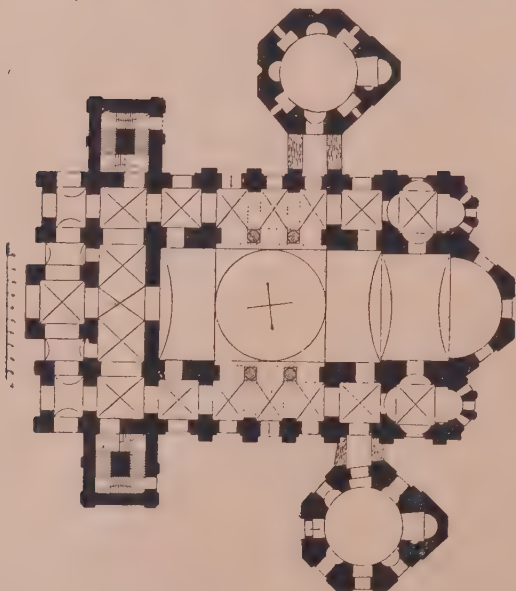


Abb. 339. Kuppelbasilika in Dere-Ahse (Lykien), Grundriß, Längsschnitt u. Ansicht von Südwesten (nach Rott: a. a. O. und Aufnahmen von G. Niemann).

Byzantinischer Einfluß scheint hingegen allenthalben in die Entwicklung des halbbasilikalischen Bautypus hineinzuspielen. Als Kernland des byzantinischen Reiches im 1. Jahrtausend hält aber Kleinasien mit der Architekturentwicklung der Hauptstadt gleichen Schritt, ja manche Vervollkommnungen des neuen Baukanons mögen hier aufgetreten sein, wo wir ihn wiederholt vertreten sehen. Oben-

an steht die „große Kirche“ von Ephesus (s. Teil I, S. 258, Abb. 247). Durch eine Inschrift des Bischofs Hypatios aus der Zeit Justinians ist ihre Bestimmung als Muttergotteskirche gesichert, schwerlich jedoch als Stätte des darin erwähnten Konzils vom Jahre 430 n. Chr. Vielmehr ist sie ein der älteren Basilika (s. Teil I, S. 232), die weit bessere Ansprüche darauf erheben darf, vorgebautes Ruhmesdenkmal jener Synode. Leider erlauben die dürftigen Trümmer ihrer Pfeiler und Mauern keine bis ins einzelne gehende Rekonstruktion. Mit der Sophienkirche von Saloniki und mit der Kalender-Djami hatte sie die beschränkte Breitenentwicklung des dreiteiligen Bema gemein. Sichtlich jüngerer Entstehung sind ein paar andere Kirchenbauten. So ist in der neuerdings genauer aufgenommenen Kirche von Dere-Ahse in Lykien (Abb. 339) bereits der wichtigste Schritt zur Fortbildung des halbbasilikalischen Bautypus durch Einfügung des Tonnengewölbes vollzogen.

Obgleich sie nach wie vor Seitennemporen besaß, die von einer dreifachen Bogenstellung getragen wurden, waren diese nicht mehr nach basilikalem Schema von Pultdächern bedeckt oder in Kämpferhöhe der seitlichen Tragebogen eingewölbt, sondern die letzteren überwölbten dieselben wie in der Irenenkirche nach deren Umbau (S. 384) in voller Breite bis an die Außenmauern, so daß Naos und Seitenschiffe in einen einheitlichen Baukörper eingeschlossen waren (Abb. 339).

Gleichwohl bewahrte dieser Bau nicht nur die unteren Säulenpaare der Kuppelbasilika, sondern auch die entsprechenden oberen Säulenstellungen mit Balustrade und Architrav, die jedoch nur dekorative Bedeutung hatten, während die der Westempore noch Arkaden trug. Die (heute fast gänzlich eingestürzte, aber noch im Jahre 1843 von Texier zur Hälfte vorgefundene) über abgetrepten Hängezwickeln aufsteigende, außen achtseitig ummantelte Kuppel mit ihren Streben, die seitdem verschwundenen jonisch-byzantinischen und korinthischen Säulenkapitelle und andere Zierglieder sowie die beiden angebauten Oktogone mit reicher Nischenbildung im Inneren, in denen wohl Martyrien zu erkennen sind, bilden übereinstimmende Merkmale eines altertümlichen Ursprungs.

Später als im achten Jahrhundert kann der Bau schwerlich entstanden sein. Die durchgängige Verwendung des Backsteins für seine gewölbten Teile, in denen neben der Tonne das Kreuzgewölbe vorherrscht, aber auch als Zwischenlage der Hausteinschichtung und seine klare Gliederung verraten augenscheinlich die Einwirkung der hauptstädtischen Baukunst. Einen Zuwachs bedeutet an ihm die, leider halbverfallene, doppelstöckige äußere Vorhalle, die sich vor dem Innemarthex mit den flankierenden Treppentürmen in weiten Pfeilerstellungen öffnet und eine Art Schmuckfassade darstellt.

Von einer nur noch in den Grundmauern festgestellten Anlage (Apamea-Diner) abgesehen, bleibt als jüngstes Beispiel des halbbasilikalen Bautypus auf kleinasiatischem Boden die Klemenskirche in Ankyra übrig, ein Denkmal von typischem zweistöckigem Aufbau und sehr geschlossener Plangestaltung. Die Kuppelpfeiler sind hier bereits auf beiden Seiten mit den Mauern des Naos oder Altarraumes gebunden und der in den Umgang einbezogene Innemarthex öffnet sich, wie die Seitenschiffe, in dreifacher Bogenstellung zum Naos. Auch die Pfeilerform der Zwischenstützen mit ihren straffen Kämpferkapitellen erlaubt kaum, den Bau noch in das 7. Jahrhundert hinaufzurücken, wenngleich die übrigen Zierglieder, die mit Hängezwickeln verquickten Ecknischen (Abb. 340) und die in charakteristischer Schichtung ausgeführte tambourlose, außen achtseitig verschaltete Kuppel ein altertümliches Gepräge wahren. Das von Texier in ungleich besserer Erhaltung gesehene Denkmal besteht heute nur noch aus der durch schlechtes neues Mauerwerk geschlossenen, alle jene wichtigen Bauglieder umfassenden Hauptflucht des Kuppel- und Altarraums.

Als ein Bauschema, das sich für so bescheidene Verhältnisse, wie auch für Monumentalbauten von der Größe der Kathedrale von Saloniki durch seine klare und einfache Zusammensetzung fort und fort brauchbar erwies, überdauert der halbbasilikale Bautypus noch die Epoche des Bildersturmes. Selbst seine Durchdringung mit dem Tonnenkreuzsystem und damit die Zusammenfassung zur Raumeinheit war, wie wir eben sahen, bereits vollzogen. Diesen Gedanken folgerichtig durchzuführen, blieb dem byzantinischen Mittelalter vorbehalten (siehe



Abb. 340. Klemenskirche in Ankyra, Bogenstellung der Empore und Ecknische (bzw. Zwickel)  
(nach O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa 1903).



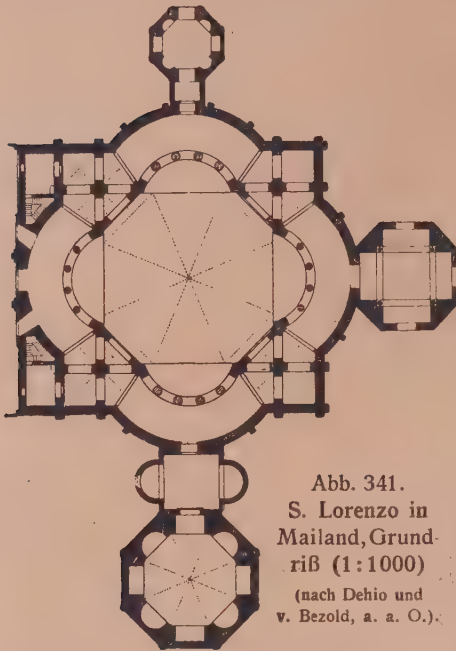


Abb. 341.  
S. Lorenzo in  
Mailand, Grund-  
riß (1:1000)  
(nach Dehio und  
v. Bezold, a. a. O.).

Als einfache Oktogone sind noch im 6. Jahrhundert das (1881 mit niedrigerem Tambour wiederhergestellte) Baptisterium der Basilika von Parenzo (Abb. 350) vom Bischof Eufrasius sowie die kleineren beiden Memorialbauten neben S. Lorenzo in Mailand (Abb. 341) erbaut.

Die große mailändische Märtyrerkirche selbst steht anscheinend im Abendlande als einzigartiges Beispiel eines reicher gegliederten, von byzantinischen Vorbildern wie S. Vitale abhängigen Zentralbaues da. Das Dunkel, welches über einem der bedeutensten altchristlichen Baudenkmäler des Abendlandes liegt, lichtet sich allmählich durch die heute freilich noch nicht abgeschlossenen Ausgrabungen.

Schon um Mitte des 5. Jahrhunderts war dem heiligen Laurentius auf der Stätte einer antiken Palast- oder Thermenanlage, — von dieser steht noch z. T. die prächtige Säulenfront an der Straße — eine Kirche (Teil I, S. 254) errichtet worden, an die nach Süden, wahrscheinlich von Galla Placidia, die

jetzige Kapelle von S. Aquilino als Memoria des heiligen Gerasius und etwas später im Osten das Oktogon von S. Ippolito angefügt wurde. Das letztere erfuhr gleichzeitig mit dem Hauptbau und mit der Entstehung des dritten und kleinsten Martyrions von S. Sisto an der Nordseite in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts von Grund und Boden aus eine Erneuerung. Da die Kirche aber noch zweimal, im zwölften Jahrhundert und in der Hochrenaissance, umgestaltet worden ist, so blieben wir über das System des ersten Kuppelbaues auf Rückschlüsse angewiesen. Und das Ergebnis der neueren Untersuchungen, daß einerseits die Aufstellung der Kuppelträger im Achteck erst in der Renaissance die ursprüngliche quadratische ersetzt hat, andererseits aber die halbkreisförmigen Säulenstellungen noch dem altchristlichen Bau angehören, läßt kaum eine andere Rekonstruktion zu als die eines durch vier Exedren erweiterten Kuppelraumes mit Zwickelgewölben oder Trompen inmitten

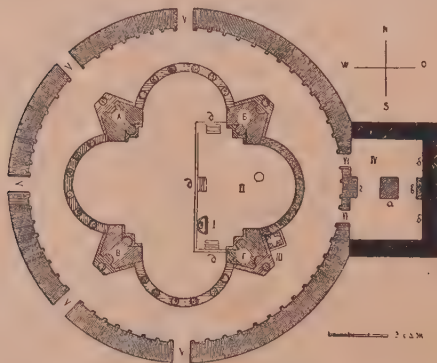


Abb. 342. Kirche des hl. Gregor in Etschmiadsin, Grundriß  
(nach Strzygowski, Der Dom zu Aachen 1904).

eines tonnengewölbten Umgangs, in dessen Plangestaltung ebenfalls das Quadrat gewissermaßen vom Kreise durchsetzt erscheint. Augenscheinlich hat eben dieser Grundriß, der vielleicht sogar schon im antiken Hof oder Saal mit seinen Portiken vorgezeichnet war, auf den inneren Ausbau bestimmend eingewirkt. Der mutmaßliche Stifter, Bischof Laurentius († 512) mag sich dabei der Dienste eines byzantinischen oder kleinasiatischen Baumeisters versichert haben.

Daß der tetrakonche Grundriß in Verbindung mit der von vier im Quadrat aufgestellten Stützen getragenen Zentralkuppel der byzantinischen Kunst nicht gänzlich fremd geblieben ist, scheint die nach solchem Schema erbaute Osthälfte der kleinen Apostelkirche in Athen aus unbekannter Zeit zu bestätigen, an die nachträglich ein Langhaus angefügt worden ist. Die nächste Parallele zum System von S. Lorenzo aber treffen wir im fernsten Osten, und schon die Entstehungszeit der Kirche des heiligen Gregor, des Apostels der Armenier, zu Etschmiadsin am Ararat (um 650 n. Chr.) schließt mindestens die Möglichkeit ein, daß auch die armenische Architektur das System von Byzanz entlehnt hat. Nur in den untersten Bauschichten erhalten, stellt ihre Außenmauer die reine Rotunde mit rechteckigem Ausbau, der wohl das Heiligengrab umschloß, dar (Abb. 342). Um so mehr Beachtung verdient es, daß die wohl erhaltenen Pfeilersockel, vier an der Zahl, im Quadrat angeordnet sind, an das sich auf drei Seiten im Halbkreise je sechs Basen von Säulenstellungen, an der vierten aber eine Apsiswand anschließt, so daß der für S. Lorenzo vorauszusetzende innere Aufbau hier außer Zweifel steht. Etwas ältere armenische Denkmäler, vor allem die um 550 gegründete, im 17. Jahrhundert wohl nach altem Grundplan erneuerte Patriarchatskirche von Etschmiadsin und die um 600 erbaute (verfallene) Kirche der heiligen Gajane zu Wagarschabad beweisen, daß die Verbreitung dieser Art Kuppelkonstruktion und ihre Ausgestaltung zu einem rein quadratischen Zentralbau, der durch vier kreuzweise verteilte Apsiden erweitert wird, dagegen der Exedren des Umgangs entbehrt, in Armenien noch früher, aber eben doch nicht vor der justinianischen Kunstblüte, stattgefunden hat. In der Folge vollzieht sich gelegentlich eine Verquickung der tetrakonchen Anlage mit der althergebrachten und in keinem anderen Gebiet noch im hohen Mittelalter so beliebten kreuzförmigen Gestaltung des Außenbaues, so vor allem schon in der zu Anfang des 10. Jahrhunderts entstandenen Kirche auf der Achthamarinsel des Wansee. Hier findet die Überführung aus dem Quadrat des Unterbaues in das Kuppelrund bereits durch Hängezwickel statt, während sich bei den oben erwähnten älteren Denkmälern leider infolge der Zerstörung des ursprünglichen Aufbaues nicht entscheiden läßt, ob dort die gleiche Konstruktion oder die in Mesopotamien gebräuchlichen Trompen (Teil I, S. 257) zur Verwendung gekommen waren, die auch in manchen armenischen Kirchen des frühen Mittelalters, z. B. in Deir unweit des Wansee, belegt sind. Die damit eng zusammenhängende Frage nach dem Verhältnis der altarmenischen kirchlichen Baukunst zum byzantinischen Kunstkreise erscheint daher heute noch nicht spruchreif. Unleugbar besitzt dieselbe aber manche eigenartigen Züge, wie die hochgezogene Form der Bogen und Gewölbe, die Kuppel nicht ausgeschlossen, die kräftige Erhebung des Tambours (Achtamar) und vor allem die ausschließlich mit Bruch- und Haustein arbeitende Bautechnik.

Neben dem grundlegenden Werk über die technischen Prinzipien der byzantinischen Baukunst von Choisy, *L'art de bâtir chez les byzantins*, Paris 1880, ist für die Kuppelkonstruktion zu vergleichen Durm, *Gesch. d. Baukunst bei den Römern*, 2. Aufl. 1905, S. 269. Die Denkmälerforschung auf dem Boden von Konstantinopel ist in den letzten Jahren wesentlich gefördert worden durch C. Gurlitt, *Die Baukunst K-pels.*, Dresden 1912; A. von Millingen, *Byz. Churches in C-ple*, London 1912; J. Ebersolt et A. Thiers, *Les égl. de C-ple.*, Paris 1913. *Mon. de l'art byz. publ. etc.* III. Die neuesten Aufschlüsse über die Anlage von S. Vitale bietet G. Gerola, *Felix Ravenna* 1913, S. 427 ff. Die Ergebnisse der älteren Werke über die A. Sophia von Salzenberg und Fossati sind kritisch verarbeitet bei A. Lethaby and W. Swainson, *The Church of St. Sophia*



at C-ple., London 1894; vgl. meine Besprechung im Rep. f. K. Wiss. 1897, S. 232 ff. Das umfangreiche Werk von Ἀντωνιάδης, Ἐκφρασις τῆς Ἀγίας Σοφίας, Leipzig 1909 — (in Komm.-Verl. b. Teubner), I—III bringt nur einzelne wichtigere Ergänzungen unter dilettantischem Ballast; vgl. Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1909, S. 283 u. Th. Schmidt, Journ. d. Minist. d. Volksaufkl., St. Petersburg 1911, S. 293 ff. (russisch). Über die Topographie handeln J. Ebersolt, St<sup>e</sup> Sophie de Constantinople d'après les cérémonies, Paris 1910, und Ainalow (ebenda) 1906, S. 233 ff.; zur ursprünglichen Kuppelkonstruktion vgl. auch H. Prost, C. r. de l'Acad. des inscr. et b. lettres 1909, S. 252 ff. Die Baugeschichte der Irenenkirche wurde aufgeklärt durch W. S. George, The church of St<sup>e</sup> Irene at C-ple., London, New-York & Toronto 1912. Zur Rekonstruktion der Kirche von Philippi vgl. Strzygowski, Byz. Zeitschrift 1902, S. 473 ff. Millingen, a. a. O. hat die ursprüngliche Gestalt und die Entstehungszeit (übereinstimmend mit Ebersolt) sowie die richtige Bezeichnung der Andreaskirche (abweichend von E.) festgestellt. In der Frage nach der Zusammensetzung der Kalender-djami muß ich im Gegensatz zu Beiden an meiner Hypothese festhalten, die allein den Baubestand erklärt und nur durch Ausgrabungen widerlegt werden kann. Das Verhältnis der Kuppelbasilika (bzw. des halbbasilikalischen Bautypus) zur Agia Sophia ist von mir erörtert worden, die Koimesiskirche in Nicäa, S. 91 ff. und zugleich mit der von Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1903, S. 635 ff. hervorgerufenen Streitfrage über die Entstehungszeit der Sophienkirche in Saloniki, Byz. Zeitschr. 1904, S. 560 ff. Für den späteren Ansatz ist Grégoire, Rev. de l'instr. publ. en Belgique 1908, N. L. 51, S. 285, für den älteren O. Tafrali, Topogr. di Salonique 1912, S. 153 eingetreten. Beide auf Grund der Ziegelstempel, doch gehören die hier mitgeteilten nicht zum Baukörper selbst. Die Bauperioden der Doppelkirche zu Ephesus sind von J. Keil, Jahresh. d. K. Österr. archäol. Inst. 1912, Beibl. S. 197 ff. festgestellt worden, wodurch die spätere Erbauung der Kuppelbasilika (vgl. Teil I, S. 256) bestätigt wird. Die Kirche von Gortyna wurde aufgenommen durch Fyfe, Architect. Review 1907, S. 60 ff.; die Überreste von Ter Dosi und den trikonchen Grundriß behandelt E. Weigand, Byz. Zeitschr. 1914, S. 167 ff. und zusammenfassend E. Freshfield, Cellae trichorae, London 1913, I (Sizilien); die Ruine von Dere Ahsy wurde abschließend untersucht durch H. Rott, Kleinasien. Denkm., Straßburg 1908, Forschg. üb. christl. Denkm., hsg. v. J. Ficker, H. 8, S. 300 ff. Die noch von Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1914, S. 344 ff. als altchristliche gewölbte Basilika angesprochene Sophienkirche in Sofia scheidet hier nach den Ausführungen von A. Protitsch, Mat. za Istoriata na Sofija, Sofija 1912 II aus, ungeachtet der gegenteiligen Auffassung von B. Filow, a. a. O. 1913, IV, als ein im hohen Mittelalter unter abendländischem Einfluß entstandener Bau. Über die Bauzeit von S. Nazaro e Celso vgl. zuletzt C. Ricci, Boll. d'arte 1913, S. 389 ff. u. 430 ff.; zum Baptisterium von Parenzo Amoroso, Atti e mem. della Soc. Istria di archeologia 1908, S. 173. Die Ergebnisse von Kohte, Deutsche Bauzeitung 1890, S. 12 ff. über die Baugeschichte von S. Lorenzo in Mailand haben durch die neueren Ausgrabungen eine Verschiebung erfahren, doch wird dadurch die Erneuerung als Kuppelkirche im 6. Jahrhundert nicht ausgeschlossen; vgl. U. Monneret de Villard, Politecnico 1911, S. 1 ff. und R. Delbrueck, Archäol. Jahrb. 1913, Anz. S. 132 ff. Zu den altarmenischen Zentralbauten vgl. Strzygowski, Der Dom zu Aachen, Leipzig 1904, S. 33 ff. und a. a. O. S. 331 ff.; ferner N. Marr, Ausgrabungen in Ani, St. Petersburg 1907 (russisch) und Mater. zur Archäol. d. Kaukasus, Moskau 1909, XII, S. 88 ff. (russisch) sowie die 25. wiss. Veröffentlichung der D. Orient.-Ges. von W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig 1913. Im übrigen Diehl, a. a. O. S. 83 ff.

## 2. Der basilikale Bautypus.

Bis über das erste Jahrtausend hinaus lebt im byzantinischen Reich neben dem bevorzugten Bautypus der Kuppelkirche in ihren verschiedenen Spielarten auch die Basilika fort. Allein sie erfährt anscheinend schon im Justinianischen Zeitalter keine weitere Steigerung über die vorher erreichte Stufe der Vollendung (Teil I, S. 230 ff.). So verdankte die kreuzförmige Emporenbasilika der Gottesmutter in den Blachernen (S. 288/9) ihre Gestalt schwerlich erst einem Umbau unter Justin II. (nicht Justinian). In den Außenländern haben sich noch einzelne Denkmäler der Blütezeit erhalten, unter ihnen aber auch nicht ein einziges von so reicher Zusammensetzung. Nicht einmal Ravenna übernahm den stadtbyzantinischen Basilikentypus, wenngleich seine jüngeren Kirchen durch ihre Bauweise die Zugehörigkeit zum oströmischen Kunstkreise verraten. In S. Apollinare Nuovo, einem Bau Theoderichs d. Gr. († 526), der erst durch Bischof Agnellus I. († 589) dem arianischen Kult entzogen



Abb. 343. S. Apollinare in Classe (Ravenna), Durchblick durch das Hauptschiff in den Altarraum.

wurde, aber noch bis zur Überführung der Gebeine des Namensheiligen aus Classe im 9. Jahrhundert den Namen des heiligen Martin mit dem Zusatz in Coelo aureo (der reichen Vergoldung der Decken wegen) trug, verschwinden die späteren Erweiterungen in der alles beherrschenden Wirkung des mosaikgeschmückten Mittelschiffes (Taf. XXIII). Seine Arkaden zeigen sogar die ursprünglichen Stuckverzierungen und über typischen byzantinischen Kapitellen das Bauglied des Kämpfers, während der erhöhte Fußboden die alten Säulenbasen verbirgt. Die Apsis wurde im 16. Jahrhundert erneuert und in die Fassade ein Doppelfenster eingebrochen, nachdem die Nebenschiffe eingewölbt und an die Außenmauern des nördlichen schon im Mittelalter Kapellen angebaut worden waren. S. Apollinare in Classe, in

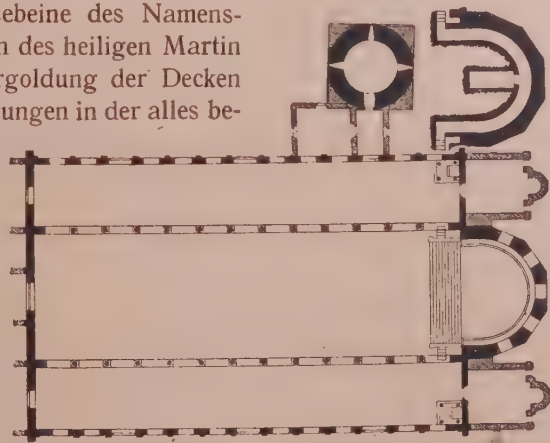


Abb. 344. S. Apollinare in Classe (Ravenna), Grundriß (darüber rechts Krypta) (nach Dehio und v. Bezold, a. a. O.).





Abb. 345. S. Apollinare in Classe (Ravenna), Ansicht von Nordwesten  
(die Vorhalle z. T. wiederhergestellt).

der Hafenstadt gelegen und danach benannt, verdankt seine Erbauung (zwischen 535 und 549 n. Chr.) schon dem Beginn der zantinischen Herrschaft. Mitsamt den Kapitellen und Kämpfern scheinen hier auch die dunkel geäderten Säulenschäfte, die auf niedrigen Basen aufstehen, eingeführt zu sein. Das großräumige Langhaus übt noch immer, obwohl längst seines Bildschmuckes beraubt, einen machtvollen Eindruck (Abb. 343).

Höhere Bedeutung aber besitzt das Presbyterium sowohl durch die lückenlose Pracht der Mosaiken, wie auch durch seine wirksame Erhebung über das Schiff. Hervorgerufen ist diese durch die aus halbkreisförmigem Umgang und schlichter Kammer bestehende Krypta unter dem Altarraum, dessen Treppe jüngst in ursprünglicher Gestalt wiederhergestellt worden ist (Abb. 344). Mit den ausgebauten Pastophorien und mit ihren (größtenteils vermauerten) Seiteneingängen scheint die Kirche auf syrische Vorbilder zurückzuweisen (Teil I, S. 211). Und doch treten die byzantinischen Züge in der Außenansicht unverkennbar hervor. Aus Byzanz kommt vor allem die hochentwickelte Ziegeltechnik und Backsteindekoration mit ihren Blendarkaden, Bogen und Sägefriesen, Quadrat- und Rautenmustern, wie sie in schlichteren Formen schon am Mausoleum der Galla Placidia auftritt (Abb. 320), dazu die polygonale Apsisbildung. Jene verleiht dem Bau ein reizvolles, einheitliches Gepräge, das nur an der Frontseite stärkere Einbuße erlitten hatte, indem die Vorhalle im Mittelalter an die auf der Südseite gelegenen Klostergebäude angeschlossen und mit einem Obergeschoß überbaut worden war. Dank einer verständigen Restauration zeigt heute auch die Fassade wieder ihr altes Aussehen mit dem von Bogenfenstern flankierten, gewölbten Portal und den dreiteiligen Fenstergruppen vor den Seitenschiffen (Abb. 345). Von den zweistöckigen Flügelanbauten ist zunächst der nördliche erneuert worden. Die lange für altchristlich gehaltenen Türme, die sich neben S. Apollinare in Classe und Nuovo (und neben dem Dom) erheben, scheinen nach neueren Forschungen erst im frühen Mittelalter errichtet zu sein.

Trägt in den ravenennatischen Basiliken die Backsteintechnik bis in die Bildung der einzelnen Bauglieder hinein byzantinischen Charakter, so bleibt doch wie im übrigen Italien die einstöckige dreischiffige Gesamtanlage bestimmend für den Aufbau. Abendländischer Kult und abendländische Sitte, der die strenge Scheidung der Geschlechter

fremd war, standen der Aufnahme der Emporenbasilika entgegen. So hat ein Ausgleich stattgefunden, und zwar an der ganzen mit Byzanz im regen Seeverkehr stehenden nördlichen Küste der Adria. Eine enger begrenzte örtliche Nachwirkung übt der ravenennatische Bautypus in der Romagna (Bagnacavallo, Cesato u. a. m.) auf die Anfänge des frühmittelalterlichen italienischen Kirchenbaues aus. Die Basiliken Ravennas haben ihre nächsten Verwandten in den verfallenen oder z. T. erneuerten Kirchen Istriens: im Dom zu Grado (und S. M. della Grazia), in Pola (S. Michele in Monte, S. Stephano, S. Giovanni e Felicità) und dem noch gründlicher veränderten Bau (S. Giusto) des Bischofs Frugifer (um 550 n. Chr.) in Triest neben der älteren Basilika (Teil I, S. 243). Querschiff und Vierungskuppel desselben dürften späterer Entstehung sein, von Anfang an besaß er jedoch Seitenapsiden, wie



Abb. 346. Altarraum der Basilika von Parenzo  
(nach Neumann-Wilha, Der Dom zu Parenzo 1902).



auch die Kirchen von Pola (S. Michele mit dreiseitigem äußeren Abschluß). Vor allem aber kann die Kathedrale von Parenzo (Abb. 347/8) den Vergleich mit den Apollinariskirchen in der architektonischen Wirkung mit Ehren bestehen.

In ihrem Presbyterium bewahrt sie überdies unterhalb der noch vollständigen Mosaikmalerei ein unversehrtes Glanzstück polychromer Wandvertäfelung, wie sie die monumentalen altchristlichen Kirchen in der Regel einst aufwiesen (Abb. 346). Für die figürlichen Motive des Schnittmosaiks (*Opus sectile*), unter denen besonders das Kandelaberpaar zu seiten des Bischofssitzes, die Delphine und die gekreuzten Füllhörner auffallen, ist, wie in S. Vitale, auch Perlmutter verwandt. Die ganze Apsis mitsamt den Nebenapsiden ist bei dem tiefeingreifenden Umbau hinzugekommen, dem eine ältere Basilika nach dem Zeugnis der Weihinschrift und nach dem Ergebnis neuerer Nachgrabungen durch den Bischof Eufrasius unterworfen wurde (zwischen 532 und 543). Damals erhielt das Schiff seine jetzige Länge und das System der beiden Säulenreihen, welche eine Auslese gleichzeitiger und älterer byzantinischer Kapitelltypen tragen, über diesen aber die gleichen niedrigeren Kämpfer und stuckverzierten Bogen (Abb. 346). Der Frontmauer liegt ein (1866) in ursprünglicher Gestalt wiederhergestelltes Atrium von bescheidenen Abmessungen vor, über dessen Pultdächern diesseits die mosaizierte Fassadenwand, jenseits das Dach des oktogonalen Baptisteriums (S. 393) und der später angebaute Glockenturm aufsteigen (Abb. 347). Auf der Nordseite schlossen sich Nebengebäude an, und zwar an das Atrium ein sogenanntes Consignatorium — der Namensgebung der Täuflinge dienend —, an das Presbyterium aber eine Art Trichorum. Zwischen beiden befand sich die Stätte eines schon im dritten Jahrhundert bestehenden Oratoriums, wo die Standspuren des Altars und wenig beschädigtes Paviment (Teil I, S. 316) zutage gekommen sind. Das stetige Anwachsen einer christlichen Gemeinde durch drei Jahrhunderte läßt sich selten mit solcher Deutlichkeit an einem Platze ablesen.

Das einzige Denkmal, das sich nach unserer Kenntnis an Pracht der Ausstattung mit den vorjustinianischen Basiliken messen konnte, sie vielleicht sogar an großräumiger Gestaltung übertraf, war die durch den Architekten Theodoros im Auftrage des Kaisers erbaute Marienkirche, die sogenannte „Neue“ (*Nea*), in Jerusalem. Prokops Beschreibung läßt keinen Zweifel daran, daß sie ihrem ganzen System nach dem Typus der byzantinischen Emporenbasilika angehörte. Mit ihrem Atrium, einem die Propyläen bildenden, beiderseits von halbkreisförmigen Hallen umgebenen Vorhof und den vorgelagerten Spitalbauten stand sie wohl hinter den konstantinischen Anlagen am heiligen Grabe kaum zurück. Ein Erdbeben scheint im 9. Jahrhundert ihre Zerstörung herbeigeführt zu haben, nachdem diese Vorbauten bereits größtenteils von den islamischen Eroberern für ihren Kult in Anspruch genommen worden waren. Behält doch von allen bisher über ihre Lage aufgestellten Vermutungen die herkömmliche Ansetzung des Baues an der Südseite des Tempelplatzes die größte Wahrscheinlichkeit, wo die unter dem Namen der „Ställe Salomos“ bekannten gewaltigen Gewölbebauten durchaus Prokops Angabe rechtfertigen, nach der das Presbyterium der Kirche über den natürlichen Baugrund vorgeschoben war. Glaubte man jedoch noch bis in die jüngste Zeit, in der den ersten Zeiten des Kalifats von Damaskus entstammenden El-Aksa-Moschee auf dem Tempelberge das Mittelschiff der Justinianischen Marienkirche teilweise erhalten zu sehen, so ist diese Annahme durch neuere Untersuchungen unhaltbar geworden. Daß sich aber an Stelle jener Moschee vorher ein Bau Justinians, nämlich der Propyläenhof der *Nea*, erhob, von dem ihre Säulenschäfte und Kapitelle z. T. herrühren, — die sieben sogenannten „Bogen der Madonna“ freilich im späteren Kreuzfahrerbau gehören wohl höchstens einem Neubau des Modestos nach der Perserverwüstung an — bleibt gleichwohl mehr als wahrscheinlich. Das den Zugang zum gesamten damaligen Tempelbezirk bildende Goldene Tor entstammt zweifellos der justinianischen Zeit, eine mit verschwenderischem Reichtum des Akanthusdekors geschmückte mächtige Halle, deren Gewölbe (sie sind erst von den Arabern z. T. durch Kuppeln ersetzt worden) sich innen auf zwei wuchtige byzantinische Säulen stützen, mit doppeltem, jetzt teilweise eingebautem Portal. Über die Marienkirche aber bleiben



Abb. 347. Atrium der Basilika von Parenzo, Durchblick auf das davorliegende Baptisterium  
(nach Neumann u. Wiha, a. a. O.).

uns nur die näheren Angaben der Beschreibung Prokops übrig. Das Gebälk der eigentlichen Vorhalle war darnach in der Mitte von dem in ganz Syrien beliebten Bogenmotiv durchbrochen. Derselbe Zug sowie das Atrium begegnet uns in der Schilderung, welche der Rhetor Chorikios von Gaza von der Justinianischen Kirche des Märtyrers Sergios in seiner Vaterstadt entwirft (S. 389). Der das Gesamtreich versorgenden Bautätigkeit Justinians verdankt auch die wenig veränderte Basilika des Katharinenklosters auf dem Sinai ihre Entstehung, wie eine Inschrift an einem Spannbalken im Altarraum bezeugt. Ihre wuchtigen zwölf Granitsäulen werden von Kapitellen bekrönt, die sich z. T. als grobe provinziale Nachbildungen des palästinensisch-byzantinischen Korbkapitells oder des Kapitelltypus mit windgeblasenem Akanthus (Teil I, S. 276/7) zu erkennen geben. Die Grundrißbildung des Baues entspricht, von ihrer geringeren Zahl abgesehen, dem Plan von S. Apollinare in Classe und der Theklabasilika von Seleukeia (Teil I, S. 232). Daß der Aufbau die Emporen vermissen läßt, ist hier schon durch das abweichende Bedürfnis des Klosterkults bedingt.

Gehören die Bauten der Blütezeit noch durchweg dem System der Säulenbasilika an, so findet in der Folge die Pfeileranlage auch im byzantinischen Kunstkreise häufigere Anwendung. Durch konstruktive Bedürfnisse erscheint dieser Wechsel der Stützenform nur im



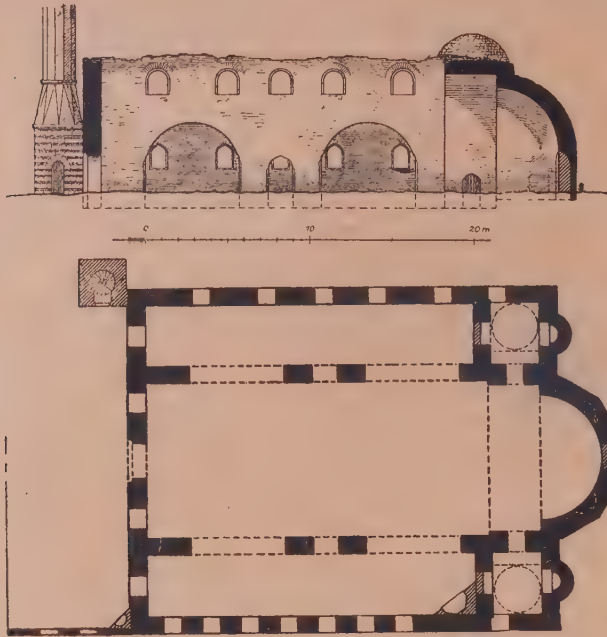


Abb. 348. Basilika der Agia Sophia in Nicäa  
(nach C. Gurlitt, Oriental. Archiv 1913).

inneren Kleinasien bedingt, wo sich Hand in Hand damit der Übergang zur Einwölbung der Kirchen vollzieht (Teil I, S. 234). Aber selbst in einem so bedeutenden Bau wie der großen Basilika von Adalia (Seleukeia) in Lykien, die bei dieser Gelegenheit mit Pastophorien und geradem Chorschluß versehen wurde, behielt man trotz Ersetzung der Säulen durch Pfeiler (Teil I, S. 232) wenigstens für das Mittelschiff die flache Holzdecke bei. Die letztere ist jedenfalls auch in der jüngsten Anlage der ephesischen Doppelkirche (Teil I, S. 232 u. 256), einer nach Erbauung der Kuppelbasilika (s. oben S. 392) in die übrig bleibende Osthälfte der älteren Säulenbasilika eingeklemmten dreischiffigen Pfeilerkirche, vorzusetzen.

Dem fortschreitenden Niedergang des künstlerischen Geschmacks ist es zuzuschreiben, wenn man sich seit dem

7. Jahrhundert überall, so z. B. auch in Pola (S. Giovannie Felicità), öfters mit aufgemauerten Pfeilerstützen begnügt hat. Gleichzeitig mit ihrer Übertragung in die Backsteintechnik erfährt aber die Basilika noch eine letzte bedeutsame Fort- und Umbildung. Die Denkmäler dieser Art freilich haben noch wenig Beachtung gefunden und gehören größtenteils erst dem hohen Mittelalter an. An ihrer Spitze steht jedoch ein bis vor kurzem nur aus der Reiseliteratur bekannter Bau der Übergangszeit (Abb. 348). In der Hauptmoschee (Orchan-djami) von Isnik, dem alten Nicäa, dürfen wir nach geschichtlichen Anhaltspunkten die Sophienkirche erkennen, in deren geräumigem Schiff schon die achte ökumenische Synode (789) tagte und den Bilderstürmern einen ersten Halt gebot.

Dieses Schiff wird von den Seitenschiffen nicht mehr durch Säulen geschieden, sondern durch starke Zwischenwände, in denen sich an beiden Enden zwei Bogen von mächtiger Spannung (5,70 m) öffnen (die kleineren Durchgänge zwischen ihnen mögen türkischen Ursprungs sein). Die Obermauern sind von fünf breiten Rundbogenfenstern durchbrochen. Die auffallendste Besonderheit aber bieten die beiden Nebenräume der breiten Apsis in ihren auf völlig ausgebildeten Trommeln errichteten Kuppeln. Die letzteren für spätere Zutat zu halten, — etwa aus der Zeit des Kaisertums von Nicäa, der die Freskenreste im Innern angehören dürften —, dem widerspricht nicht sowohl der einzigartige sechsseitige Abschluß des Tamburs als das dem Gesamtbau gleichartige Mauerwerk und die übereinstimmende Fensterbildung. Der zur Ruine gewordene Bau weist auf seiner Südseite noch die Gebetnische auf, um deren richtiger Orientierung willen die östliche Hälfte der Außenmauer von den Türken in veränderter Flucht in das Nebenschiff neu eingebaut worden ist. An der Nordwestecke der Fassade aber steigt das Minaret empor, das sich, wie Balkenlöcher beweisen, an einem heute fast restlos zerstörten Narthex anlehnte. Außer den drei (ihrer Türrahmen beraubten) Portalen und zwei späteren Nebentüren zeigt hingegen die massige Frontmauer auffallenderweise keinerlei Durchbrechungen.

Die Einfügung durchbrochener Zwischenwände wurde übrigens durch den Backsteinbau nur gefördert. Ihr eigentlicher Grund war der gleiche, aus dem man schon in altchrist-



Abb. 349. Justinianischer Aquädukt (Mu'allak Kemer)

(nach C. Gurlitt, a. a. O.).

licher Zeit in Syrien zum Pfeilerbau übergegangen war (s. Teil I, S. 212/3), daß nämlich die Beschaffung reicheren Säulenmaterials sich immer schwieriger gestaltete.

Über S. Apollinare in Cl. und die davon abhängigen Basiliken der Romagna vgl. besonders Ricci, Guida di Ravenna 1907, sowie A. Messeri, Boll. d'arte IV, S. 325 und Gerola, Fel. Ravenna 1914, S. 545 ff.; zu den istrischen Basiliken W. Gerber, Altchristl. Kultbauten Istriens und Dalmatiens, Dresden 1912 und Amoroso, a. a. O. Lage und System der justinianischen Marienkirche werden von M. Hasak, Zeitschr. d. D. Palästina-Ver. 1913, S. 300 ff. überzeugender erläutert als von L. Dréssaire, Echos d'Orient 1912, S. 146 ff. u. 234 ff. Die Basilika des Sinaiklosters hat F. Abel, Rev. bibl. 1907, S. 79 ff. eingehend untersucht; vgl. auch Schwiez, Der Katholik, 1908, S. 9 ff. und Prinz Joh. Georg zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai, Leipzig 1912. Im übrigen vgl. Teil I, S. 233 ff. u. 244 mit den Literaturnachweisen.

### 3. Die Denkmäler der weltlichen Baukunst.

Reichliche Schriftzeugnisse, aber nur wenige monumentale Überreste bieten dafür Gewähr, daß die Baukunst der Blütezeit und des nachfolgenden Jahrhunderts im Profanbau Aufgaben von ähnlicher Größe wie in der kirchlichen Architektur zu bewältigen wußte.

Der kriegerische Geist der Regierung Justinians mußte eine gesteigerte Bautätigkeit im Festungswesen herbeiführen, von der besonders in den wiedereroberten und in den gefährdeten äußeren Provinzen des Reiches noch heute bedeutende Ruinen sprechen. So wurde in Nordafrika der römische Limes durch einen weiter ausgreifenden verstärkt. Die Städte erhielten neue Mauern — die mächtigste Thebessa — oder schützende Kastelle, welche in ihrer rechteckigen Anlage durchaus das im Orient vertretene Schema (Teil I, S. 260) erhalten und von denen die größeren, z. B. in Timgad, Diana Veteranorum u. a. m., Eck- oder Tortürme besaßen, wie sie auch die Stadtmauern in gewissen Abständen durchsetzen. Größere



Zitadellen, wie Haïdra, Lamsa u. a. m.) nehmen eine Zwischenstellung ein. Echt byzantinisch erscheint vor allem die aus doppelter Quaderverblendung und füllendem Gußwerk bestehende Bauart der Werke. Aber auch die Verwendung einer Vormauer mit Graben und Wall, wie in Byzanz, kommt vor, wenngleich ausnahmsweise. An Großartigkeit der weitgedehnten und bergauf geführten Mauerzüge und der überragenden Zitadelle mit ihrem fünfseitigen Hauptturm werden freilich sämtliche afrikanischen Festungen von der bis vor wenigen Jahren noch erhaltenen Stadtbefestigung von Antiochia übertroffen. Zu einer Erweiterung der Befestigungen der Hauptstadt selbst hatte das justinianische Zeitalter keine Veranlassung. Ein Bedürfnis dazu trat erst bei verminderter Sicherheit unter Heraklius († 641) ein, der dem Zug der Doppelmauer des 5. Jahrhunderts (Teil I, S. 263) an ihrem östlichen Ende, wo sie das Goldene Horn erreicht, in umfassendem Bogen ein Außenwerk vorschob, wohl um die in unmittelbarer Nähe gelegenen Heiligtümer, zumal die gefeierte Muttergotteskirche im Blachernenpalast, in ihren Schutz mitaufzunehmen. Die Mauer des Heraklius hat aber im hohen und späteren Mittelalter noch eine erhebliche Ergänzung und Verstärkung erhalten und verdankt ihr heutiges verändertes Aussehen erst diesen Umbauten (s. 4. Kap.).

Umfangreiche und gewaltige Leistungen hat das 6. Jahrhundert auch in der Wasserversorgung Konstantinopels gezeitigt. Der zweite Hauptstrang der Zuleitung, der unweit des Goldenen Tores hinläuft, erfuhr unter Justinian eine Erneuerung. Er enthält außerhalb der Stadt drei erheblich kürzere Überführungen, von denen die „Mu'allak Kemer“ (der aufgehängte Bogen) genannte längste (von 265 m) mit ihren übereinander gesetzten beiden Spitzbogenreihen von ungleicher Spannweite (von 16,4 und 13,4 m) und ihren gleichzeitig als Wellenbrecher wirkenden Widerlagern (Abb. 349) eine technische Leistung ersten Ranges bezeichnet und zweifellos mit Recht den Namen des Kaisers trägt. Fällt ihre Entstehung wahrscheinlich schon in das Ende seiner Regierungszeit, so mag der kürzere ihr in der Bauweise verwandte Aquädukt von vereinfachter Konstruktion bei Dschebedschi-Köi wohl unter einem seiner Nachfolger erbaut sein. Noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts gehören hingegen die größten gedeckten Wasserbehälter Konstantinopels. Erst Justinian

brachte diesen neuen Typus (Teil I, S. 263 ff.), dem aus älterer Zeit noch zwei neuentdeckte Zisternen bei Gül-Hane und auf der Serailspitze zuzurechnen sind, zu umfassender Anwendung. Im Jahre 520 n. Chr. ließ er eine der Stoen der nördlich der Sophienkirche gelegenen früheren Universität von Byzanz beseitigen und an ihrer Stelle das riesige Bassin der „Jere-batan-Serai-Bodrum“ mit seinem Wald von 420 Säulen ausheben, das von ihr den Namen der „Basilika“ ererbte. Ein Jahr vorher war bereits beim Forum Konstantins unter dem Hofe der Basilika des Ilus die nur halb so große, aber dennoch gewaltigste Zisterne der



Abb. 350. Zisterne des Philoxenos (Konstantinopel).



Abb. 351. Die Seemauer von Byzanz mit Baugliedern des Hormisdaspalastes.

„1001 Säulen“, wie der Volksmund sie nennt — in Wahrheit sind es nur 224 —, hergestellt worden. Was ihr an Flächenmaß abgeht, ersetzt sie durch größere Tiefe, indem hier, in geistreicher Umbildung des alexandrinischen Aufbaus, je zwei miteinander verklammerte und unter sich durch hölzerne Anker verbundene Säulenschäfte übereinander gestellt sind (Abb. 350). Die unteren stecken heute etwa zur Hälfte im Schutt der Jahrhunderte. Dem justinianischen Zeitalter entstammen noch eine Reihe kleinerer Zisternen. Die Folgezeit hat an den gedeckten Sammelbecken festgehalten, sie aber meist mit zusammengeschlepptem alten Säulenmaterial, seltener wie schon im großen „Bodrum“ (Eschrefije-Sokagh), auch mit Pfeilern ausgestattet. Im Zisternenbau hatte sich die Wölbetechnik früh entwickelt und schon in den Anlagen des 5. Jahrhunderts die typische Form der byzantinischen Kappe mit ihren sich nach oben hin verlaufenden Graten mit Hilfe der Schichtwölbung gewonnen (Abb. 317).

Die wohl erhaltenen Denkmäler der Nutzbauten mehrten unser Bedauern, daß uns von den eigentlichen Kunstschöpfungen dieses hochentwickelten Profanbaues nicht eine einzige in annähernd gleicher Erhaltung gerettet ist. Nicht mehr als die verunstalteten Reste einer Palastfront (Abb. 351), an denen Justinians Name haftet, besitzt das heutige Stambul. In die dem Marmarameer zugekehrten Seemauern, in nächster Nachbarschaft der Kirche des heiligen Sergios und Bakchos eingebaut, bildet sie selbst einen unlösbaren Teil der erst später ausgebauten Befestigung und kann daher in dieser Gestalt nicht aus dem 6. Jahrhundert herführen. In den gleichzeitigen Quellen führt das von Justinian in seiner ersten Regierungszeit bewohnte Schloß den Namen „Palast des Hormisdas“ nach einem persischen Prinzen, dem es





Abb. 352. Altbyzantinische Fassade (Ravenna).

freischwebenden Balkon, auf den man aus jenen Portalen hinaustrat, während eine Reihe weißer Marmorplatten den Sockelstreifen der Mauer zieren. Der linke Flügel des Obergeschosses ist zerstört, an die Frontmauer aber schließen sich auf der Rückseite zwei Fluchten hochgewölbter Gemächer an. Selbst in ihrer Verwahrlosung läßt uns diese Ruine noch etwas von der Größe altbyzantinischer Palastarchitektur ahnen.

Die oben erwähnte Landungsstelle stand durch ihr monumentales Treppenhaus auch mit dem Bezirk des Großen Kaiserpalastes (Teil I, S. 263) in Verbindung, der durch Justinian teilweise noch prächtiger erneuert, aber kaum vergrößert worden ist. Die Anlagen der Gründung Konstantins wurden hingegen von dem durch Justin II. († 578) im rechten Winkel dazu weiter gegen Südosten erbauten Thronsaal des Chrysotriklinos weitaus übertroffen, in dem das von einer sechzehnseitigen Kuppel bedeckte Oktogon durch acht Apsiden erweitert war und eine Schwebegalerie herum lief. Der Bau war ringsum von Nebengebäuden mit den Wohnräumen des Kaisers und der Kaiserin im Süden umgeben. Vorgelegt wurde demselben durch Justinian II. († 695) der sog. Justinianos und die langgestreckte Halle des Lausiakos, wo sich die Würdenträger in Erwartung des Kaisers zu versammeln pflegten und von der eine noch längere, Skyla genannt, in gerader Linie, die Südfront des gesamten Palastes bildend, auf das Hippodrom zuführte. Die den Chrysotriklinos mit dem konstantinischen Bau der Daphne verbindenden, mit dem ersteren an Pracht weit übertrifftenden Zwischengebäude hingegen sowie alle weiteren sich den Abhang zum Bosphorus entlang- und hinabziehenden Teile des Palastes entstanden erst viel später (s. 4. Kap.).

Von der Raumwirkung und Konstruktion der kaiserlichen Prunkbauten geht uns eine deutlichere Vorstellung auf durch die Anschauung einer Schloßruine, die sich in Nordsyrien erhalten hat. Laut Inschrift ist sie das Werk eines „erlauchten Isidor“, vielleicht des Wieder-

zur Zeit Konstantins des Großen eine Zufluchtsstätte geboten hatte — im Mittelalter wurde es nach einem mit einer plastischen Gruppe von Stier und Löwen geschmückten Anbau „Bukoleon“ genannt. Die zugehörige Anlegestelle für die kaiserlichen Galeeren ist neuerdings im benachbarten Mauervorsprung festgestellt worden, dessen Turm zwei später verbaute gewaltige Bogen enthält. Was aber an Zierformen in das zurücktretende Gemäuer eingefügt ist und der Fassade ihren künstlerischen Charakter gibt, gehört samt und sonders der Epoche Justinians und also wohl der zerstörten älteren Fassade an. Um drei riesige marmorne Türgewände verteilen sich symmetrisch zwei hohe Bogenfenster, denen sich rechts in regelmäßigem Abstände noch zwei weitere angliedern. Von den Säulen, die ihre Wölbungen stützten, ist nur eine erhalten. Weitere Säulenstellungen setzten sich nach beiden Seiten fort. Weit herausragende Marmorschäfte trugen einst einen

herstellers der Agia Sophia (S. 376), in jedem Falle aber auf syrischem Boden ein echt-byzantinischer Bau aus dem Jahre 564. Die Gesamtanlage des Palastbaues von Kasr-ibn-Wardan ist freilich dem an der Ostgrenze verbreiteten Typus der Lagerkastele (Teil I, S. 259 ff.) angeglichen, wie denn in nächster Nachbarschaft ein solches von quadratischem Grundriß mit starkem Torturm an der Nordseite, dem bedeutendsten noch aufrecht stehenden Überrest, daliegt.

So dürften die den Hof an drei Seiten umgebenden gewölbten Hallen und Galerien — auch sie sind heute größtenteils dem Erdboden gleich — im Rechteck (von 52 zu 49,4 m) des Palastes wohl nur z. T. einer Besatzung oder Schutztruppe Aufenthalt geboten, im übrigen als Wirtschaftsräume gedient haben. Das Hauptgebäude nimmt die Mitte des Südtrakts ein und wendet seine Fassade derselben Himmelsrichtung zu (Abb. 335/6). Trotz der weitgehenden Zerstörung läßt sich ihr Aufriß mit dem wohl erhaltenen dreiteiligen Mittelfenster über dem Hauptportal und einem rhythmischen Wechsel größerer und kleinerer, einfacher und doppelter Fenster in beiden Geschossen der Flügel noch mit hinreichender Sicherheit wiedergewinnen. Die aus dem örtlichen Basaltstein und aus eingeführtem Marmor gearbeiteten Gewände dieser Durchbrechungen verliehen dem Äußeren des Backsteinbaues einen höheren dekorativen Reiz. Die größte Bedeutung hat aber das Baumaterial in dieser nur mit dem Haustein vertrauten Landschaft für die innere streng symmetrische Raumgliederung und Zusammensetzung des Gebäudes (Abb. 336) aus lauter gewölbten Sälen und Kammern. Im Erdgeschoß bedeckte ein mächtiges Kreuzgewölbe die quadratische, von vier apsidal geschlossenen Hallen umgebene Vierung. Im Obergeschoß war der entsprechende Raum von einem einzigen großen Tetrakonchos mit über dem Quadrat errichteter Kuppel eingenommen. Die Winkel der Kreuzarme wurden in beiden durch kleinere Gemächer ausgefüllt, von denen eins den Treppenaufgang enthält und an die sich zu beiden Seiten größere Quersäle mit doppelseitiger Apsis als Abschluß und weitere Nebenräume, zuoberst an den Ecken wohl Loggien, angliederten.

Auch Ravenna bewahrt ein Denkmal, das unsere Kenntnis von dem Stil der altbyzantinischen Palastarchitektur zu vervollständigen vermag, — wenngleich es mit Unrecht den Namen Theodorichs trägt —, eine unweit von S. Apollinare Nuovo fast in gleicher Linie gelegene Backsteinfassade (Abb. 352). Neuere Untersuchungen des Bodenniveaus haben ergeben, daß sie erst aus der Zeit des Exarchats herrührt und anscheinend der Wachmannschaft des Statthalterpalastes zum Aufenthalt diente. Trotzdem weist der Bau, besonders in den auf Konsolsteinen vorgeschobenen, den Bogenfries tragenden Säulchen des oberen Stockwerks noch auf die syrische Tradition des Diokletianspalastes in Spalato (Teil I, Abb. 250) zurück und wiederholt in der loggienartigen Mittelnische über dem hohen Bogenportal, in der Auflösung der Mauer zu beiden Seiten des letzteren in doppelte offene Bogenstellungen und nicht am wenigsten in der Plangestaltung unverkennbar Bauformen, wie sie am Bosphorus durchgebildet worden waren. Von dem Palast Theodorichs aber, dem wieder der Kaiserpalast in Byzanz zum Vorbilde gedient hatte, gibt uns, wenn auch nicht eine peinlich richtige, so doch in der allgemeinen Zusammensetzung zweifellos eine getreue Anschauung das Mosaik im Hauptschiff von S. Apollinare Nuovo (vgl. 3. Kap.). Wir werden unsere Vorstellungen von der Fassade der Chalke danach sowie nach dem Trierer Elfenbeinrelief (Teil I, Abb. 196) ergänzen dürfen.

Außer der Teil I, S. 264 zusammengestellten Literatur sind folgende Spezialwerke und neuere Beiträge zu vergleichen. Die vollständigste Aufnahme der byzantinischen Festungsbauten in Nordafrika bietet St. Gsell, *Les mon. ant. de l'Algérie et de la Tunisie*. II. Für den Palast von Kasr-ibn-Wardan liegt die genaue Untersuchung vor bei H. C. Butler, *Publ. of the Princeton-Univ. archeol. Exped. to Syria*, Div. II, Sect. B. P. I, S. 27 ff.; zum Palast Theodorichs vgl. Priess, *Zeitschr. f. Bauwesen* 1911, S. 58 ff. Zu den neuesten Feststellungen über die Kaiserpaläste in Byzanz vgl. Th. Wiegand, *Jahrb. des k. archäolog. Instituts* 1914, *Archäolog. Anz.*, S. 100 ff. Eine reichliche Nachlese zur Erforschung der Zisternen ist K. Wulzinger zu verdanken, ebenda 1913, S. 370 ff. Den aus justinianischer Zeit herrührenden ephesischen Viersäulenbau behandelt W. Wilberg, *Forschungen in Ephesus I*, S. 139 ff. Im übrigen vgl. Diehl, a. a. O. S. 179 ff.



#### 4. Die dekorative Plastik im Dienst der Baukunst

Erwies sich schon während der altbyzantinischen Stilbildung der örtliche Geschmack als stark genug, um in der Bauornamentik sowohl den überkommenen hellenistischen wie den aus dem Orient entlehnten Motiven ein eigenartiges Gepräge aufzuzwingen (Teil I, S. 272 ff. u. 275 ff.), so vollendet sich während der justinianischen Kunstblüte die Verschmelzung und Vereinheitlichung des Ornaments und der architektonischen Zierformen.

Die sichere Meißelführung der prokonnesischen Steinmetzen findet weiter ihre Betätigung in der unmittelbaren Nach- und Fortbildung der Gitterformen syrischer Holzschnitzerei. Die einfacheren Kreisbogenegebilde, mit denen allenthalben die Brüstungen der Altarschränke geschmückt zu werden pflegten (Teil I, S. 266), sind in den Kirchen Ravennas durch die mannigfaltigsten Zierplatten verdrängt, welche meist in durchbrochener Arbeit oder in Tiefendunkel, seltener in einfachem Flachrelief die sich durchsetzenden und als Bandgeflecht verschlingenden Quadrat-, Rauten- und Kreismuster wiederholen (Abb. 264). Als Füllsel kommen hauptsächlich die kleinen Blatteilmotive des Akanthus oder daraus gebildete Kreuz- und Wirbelrosetten zur Verwendung, zwischen ihnen aber entdeckt ein aufmerksames Auge mitunter noch die Efeublätter, Eicheln und andere kleine Früchte der palästinensischen Tradition (Teil I, S. 266/7), die gesprengte Palmette, das Christusmonogramm und das Kreuz (Abb. 353). Die kunstreichsten und reizvollsten erhaltenen Arbeiten stellen zwei kleinere, fast quadratische Marmorgitter aus S. Apollinare Nuovo dar. Bei beiden nimmt ein schlankes Zierkreuz den inneren Rahmen ein, das dort ein Doppelmäander umzieht, während in dem einen zwei Pfauen, in dem anderen zu Kreuzen verschlungene Flechtbänder und ähnliche Motive die Zwischenräume füllen und zuäusserst bei beiden die gleiche Trauben- und Efeuranke herumläuft (Abb. 354).

Geht der beherrschende Grundzug der altbyzantinischen Ornamentik auf die Herstellung unendlicher Flächenmuster von koloristischem Charakter, so vereinigt sich damit die schon im 5. Jahrhundert für Byzanz typische strenge Linienführung, der auch das Pflanzenornament unterworfen wird. Was es an Naturähnlichkeit einbüßt, gewinnt das Blattwerk sowie die Ranke an rhythmischer Klarheit und Reinheit der Zeichnung, indem es zugleich mehr

und mehr in die Fläche einsinkt. So paßt es sich immer vollkommener den vereinfachten Grundformen der architektonischen Zierglieder an, deren Bekleidung es dient. Das bevorzugte Element in den größeren Flächenfüllungen bildet der tangartige Akanthus in verschiedener Sti-



Abb. 353. Brüstungsplatte aus S. Vitale (Ravenna).



S. Apollinare Nuovo (Ravenna), Durchblick durch das südliche Nebenschiff und das Hauptschiff zur Apsis.





lisierung, auf dessen Geranke sich in justinianischer Zeit die wogenden Einrollungen der Rebe übertragen. Die Zwickelfelder der Agia Sophia bieten Proben davon in reichster, jede individuelle Abweichung ausschließender Musterbildung (Taf. XXII), ihre Bogenleibungen aber weisen eine durch Symmetrie gebändigte Fülle von Verschlingungen der kleinblättrigen, sich dem Bandcharakter nähernden Akanthusranken auf. Gleichsam ausgestochene, streng symmetrische Doppelranken greifen in der Agia Sophia auf dieselben über (Abb. 325). Aber nicht überall herrscht diese Einheitlichkeit der Dekoration. Für den gleichen Zweck verwendet die altbyzantinische Kunst noch in S. Apollinare Nuovo und S. Vitale und selbst in einem so späten Bau wie der Basilika von Parenzo mit Vorliebe das Stuckornament, in dem nicht nur die antiken Rahmungen und Polygonalteilungen sich erhalten (Abb. 346), sondern auch eine weichere und naturalistischere Formengebung gebräuchlich bleibt.

Die wachsende Neigung des altbyzantinischen Kunstgeschmacks, den gesamten inneren architektonischen Aufbau als zusammenhängende, nur durch farbige und Helldunkelkontraste belebte Raumbegrenzung aufzufassen, führt dazu, daß die strukturelle Durchbildung der Bauglieder auf ein Mindestmaß beschränkt wird. Wirkt im 5. Jahrhundert in der Zusammensetzung des dekorativen Gebälks aus kräftig abgestuften und plastisch ausgearbeiteten Ziergliedern (Teil I, Abb. 257) noch die antike Tradition fort und bewahrt es noch in Agios Sergios und Bakchos (Abb. 322) einen Nachklang davon, so erscheint dagegen seine Profilierung und Reliefwirkung schon in der Agia Sophia außerordentlich vereinfacht (Taf. XXII und Abb. 325/6). Über den zarten Flächenrahmungen wird nur der obere horizontale Abschluß durch das Konsolengesims kräftig betont. Andere tektonisch bedeutsame Stellen, vor allem der Gewölbeansatz, werden durch Karniese von ganz einfachem Profil hervorgehoben. Neben ihren mit Vorliebe in Tiefendunkel gehaltenen Rankenmotiven und Blatt- oder Palmettenreihungen erhält sich auch der Kanellurenkarnies (Teil I, S. 274). Noch unter Justinian gebraucht die Baukunst ihn sogar am Kranzgesimse der Hauptkuppel in der Agia Sophia (Taf. XXII). In vergrößerter Wiederholung begegnet uns das Motiv später an den Kapitellen der Andreaskirche und vollends in seinem Heimatlande Kleinasien in Ankyra (Abb. 340). So erbt es sich bis in das byzantinische Mittelalter fort.

Dem allgemeinen Zuge der Entwicklung folgend, schreitet die Umbildung der Kapitelltypen (Teil I, S. 275 ff.) im Sinne der Herstellung einer möglichst geschlossenen und massigen Gesamtform weiter fort. Am vollkommensten wird diese Forderung erfüllt durch die bedeut-



Abb. 354. Brüstungsplatten aus S. Apollinare Nuovo (Ravenna).





Abb. 355. Spielarten des Würfelkapitells aus S. Vitale und S. Apollinare Nuovo (Ravenna) und aus dem Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin).

samste Neuschöpfung des 6. Jahrhunderts, — das Kämpferkapitel. Von Anfang an tritt es in zwei augenscheinlich auch ihrem Ursprung nach verschiedenen Spielarten, der würfelförmigen und der kesselförmigen auf, die sich zwar gegenseitig beeinflussen, ohne jedoch völlig zur Einheitsform zu verschmelzen.

Das Würfelkapitel verrät auf den ersten Blick seine Abkunft vom eigentlichen Kämpfer, jenem umstilisierten Überbleibsel des antiken Gebälks, das etwa seit Mitte des 4. Jahrhunderts als Schlußstück des Bogens über dem Kapitel Verwendung findet (Teil I, S. 275). Diesen hohen trapezoidalen Aufsatz bewahren noch manche Baudenkmäler des 6. Jahrhunderts überall, wo sich byzantinischer Einfluß geltend macht (Teil I, Abb. 236). In S. Vitale nimmt er sogar noch bildlichen Reliefschmuck an, bestehend aus symmetrisch gepaarten Pflauren und Lämmern mit dem Kreuz inmitten (Abb. 355). Um dieselbe Zeit sehen wir aber, wie in der 528 erbauten Zisterne des Philoxenos das Schmuckkapitel ausgeschaltet und der Kämpfer selbst zum Kapitel (Abb. 350) umgeformt wird. Aber neben diesem trichterförmigen, durch sanfte Abrundung mit dem Durchschnitt der Säule vermittelten Typus, steht ein zweiter mehr würfelförmiger und unten rund abgefaßter, der schon bei seinem ersten nachweisbaren Vorkommen in S. Vitale (Abb. 319) völlig durchgebildete Ziermotive zeigt. Diese stimmen nicht selten mit den typischen durchbrochenen Flechtmustern der Brüstungsplatten auffallend überein. Und in der Tat belehrt uns ein Blick auf die Fensterarchitektur der Agia Sophia, daß nicht eine zufällige Übertragung stattgefunden hat, sondern daß der neue Typus offenbar den kämpferartigen Bekrönungen der Fensterpfeiler u. a. m. nachgebildet wurde, die sich ihrerseits der Form und Dekoration des Gebälks anschließen, auf dessen Flächen sich die Rauten- und Kreisgeflechte der Brüstungsplatten mit ihren Akanthusfüllseln (Teil I, S. 270) zuerst ausgebreitet hatten. Der neuen Form wird ein klarer Abschluß gegeben, indem ganz entsprechend den letzteren die kleinzackigen Akanthusranken über die vier Kanten herab- und oben und unten herumlaufen oder ein mehrreihiges eckig gebrochenes Zopfigeflecht die vier Seiten umrahmt (Abb. 355). Eine eigenartige Palmette mit abzweigenden Fruchtmotiven bildet anfangs die typische Füllung (Abb. 319), bald aber tritt auch das breitverzweigte Akanthusblatt (Parenzo), die Wirbelranke (S. Michele in Affricisco) oder die aus Füllhörnern und Vasen hervorkommende Dreiblattranke (Teil I, S. 268 u. 273) an deren Stelle. Unten aber wird gelegentlich sogar der Torus des theodosianischen Kapitells (Teil I, S. 275) zugefügt. Der Ölblatt- (bzw. Lorbeer-)stab nimmt von diesem sowie von den Kanten Besitz (Abb. 355/6). Schließlich überspinnt durchbrochenes Akanthusgeranke gleichmäßig Flächen und Kanten. Eine noch entschiedener Abschleifung der Kanten aber vollzieht sich im Anschluß an das akanthusdurchwachsene Rautenzickzack

an mehreren Kapitellen rein tektonischer Bestimmung und anscheinend jüngerer Entstehung in der Agia Sophia, eine Spielart (Abb. 347), die in derberer Ausführung auch in Jerusalem (sog. Davidmoschee) vertreten und in provinzieller Nachahmung bis nach Mesopotamien (Edessa) verbreitet ist. Gleichzeitig wird aber der kesselförmige Typus, der wohl in orientalischen Formen sein Vorbild hat und schon in den Koinobien der Menasstadt auftaucht, wenn er nicht gar in Palästina aus dem Korbkapitell entsteht (Teil I, S. 277), in der Agia Sophia — ein Gegenbeispiel hat sich in der Ruine von Philippi (S. 384/5) vorgefunden — zum Schmuckkapitell erhoben. Er bekleidet sich hier mit dem flachanliegenden auf Tiefendunkel gearbeiteten Blattwerk des breitverzweigten und des breitackigen Akanthus, dessen Blätter das kaiserliche Monogramm umranken (Abb. 325). Er nimmt den Torus an und zur Vermittlung mit der viereckigen Deckplatte die jonischen Volutenwülste. In der Folge fallen diese wieder weg, der Typus nähert sich mehr dem Würfelkapitell und trägt manchmal rein geometrisches Bandwerk (Abb. 355), dessen Zickzackmotive durch Stilisierung aus den seitwärts abzweigenden Akanthuslappen hervorgegangen sein mögen (Abb. 263 u. 325). Doch bleiben beide Typen mehr oder weniger durch das ausbauchende und geschweifte Profil unterschieden. Ersteres schwillt wohl bisweilen noch stärker an und bewahrt sogar gelegentlich die Voluten, von der Mitte des 6. Jahrhunderts an aber wird es ebenfalls straffer (Abb. 256) und allmählich gedrückter (Andreaskirche). Und während der Akanthus zuerst noch kräftig untergeschnitten wird (Agia Sophia in Saloniki), legt er sich nun immer flacher an den Kapitellkern an, bald in weicherem Blattschnitt und Rippung, bald in verflauter Nachahmung des älteren breitackigen Schnittes. Die Grundform des Kämpfers aber bekleidet sich schon in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts auch mit neuem Blattschmuck. So weisen ein (nicht zum System der Säulenstellungen gehöriges) würfelförmiges Kapitell in S. Apollinare Nuovo (Abb. 355) und ein



Abb. 356. Spielarten des Kämpferkapitells aus S. Marco (Venedig).



Abb. 357. Altbyzantinische Kompositkapitelle (Zeit des Heraklius) im Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin) und aus S. Marco (Venedig).



entsprechendes an dem „Davidmoschee“ genannten kleinen Kuppelbau in Jerusalem ein ziemlich gleichartig stilisiertes kleinblättriges Weingeranke in Durchbrucharbeit auf. An die





Abb. 358. Spielarten des Faltkapitells aus S. Marco (Venedig) und S. Vitale (Ravenna).

Flächen legt sich bei einer anderen, wohl schon dem 7. Jahrhundert entstammenden Spielart (Abb. 356) von übereinstimmender Technik ein großes Weinblatt an, zu den Ecken wachsen Pinienzapfen empor, — wenn wir nämlich solche in den stilisierten Akanthusknollen erkennen dürfen. Diese begegnen uns noch an zwei unter sich fast völlig gleichen Kolossalkapitellen (Abb. 357), von denen das eine noch in Konstantinopel befindliche (aus dem Seraskierat) die Namensinschrift des Heraklius trägt, zwischen gekreuzten Füllhörnern und anderen Motiven. Derselben Zeit und eklektischen Kunstrichtung dürften ein paar Kämpferkapitelle mit reichem hochreliefartig ausgearbeitetem und unterschrittenem figürlichen Schmuck von Löwenköpfen und Vogelpaaren in Venedig (S. Marco) entstammen (Abb. 357). Mischformen, die eine immer innigere Verquickung des Blattwerks mit dem neuen Kapitelltypus, sei es in der würfel- oder in der kessel- (bzw. trichter)förmigen Bildung, darstellen, von denen erstere steiler, letztere flacher wird, mehren sich in der Übergangszeit zum Mittelalter, wobei ersteres einer Umstilierung zu ganz neuen Gebilden unterworfen zu werden pflegt und eine zunehmende Vergrößerung erleidet.

Eine bewußte Angleichung an die Grundform des Kämpfers wird erst mit dem 6. Jahrhundert entscheidend für die Ausbildung neuer Kapitelltypen. Zufällig ergibt sie sich manchmal durch das Stehenlassen von gerauhten Stegen, die das ganze Kapitell senkrecht in zwei Hälften teilen, — absichtlicher hingegen schon bei einzelnen reicher figurierten Stücken,

wie dem schönen Kapitellpaar mit Tetramorphen an den Ecken und quadratischem Abacus, der die Inschrift („heilig, heilig, heilig“) trägt, und von aufgeklapptem Akanthus umschlossenen Medaillons an den Seiten im Ottomanischen Museum. Die Einfügung von solchen mit dem Monogramm des Stifters, Kreuzen oder dergleichen bietet überhaupt Gelegenheit, die Mitte der Kapitellflächen kräftiger herauszuheben. Dasselbe Bestreben hat sichtlich Anstoß gegeben zur Entstehung des beliebten Faltkapitells der justinianischen Zeit (Abb. 319 u. 358) aus einem vereinfachten Blattkapitell mit korinthischer Deckplatte.

Noch lassen einzelne Beispiele erkennen, wie sich von den acht den Kapitellkern umhüllenden Akanthusblättern die einander berührenden Blatthälften in der Mitte jeder Seite und an den Ecken heben (Abb. 358), wie dann die Auflösung des Blattes in sechzehn mehr pflanzenähnliche Gebilde einsetzt, und wie sich endlich die Spitze jener Halbblätter von oben beginnend zu einer Flechtranke vereinigen, von der jederseits die Lappen der anderen beiden Blatthälften abzweigen (Abb. 358). Aber selbst in den völlig entwickelten typischen Stücken behält die Deckplatte nicht nur (mit vereinzelt Ausnahmen) die Form des korinthischen Abacus, sondern manchmal auch noch verkümmerte Eckvoluten. Daß das ausgebildete Kämpferkapitell bereits das Vorbild für die kubische Gesamtform abgegeben hat, ist freilich unverkennbar.

Neben den neuen erhalten sich die älteren Kapitelltypen im Gebrauch, werden jedoch mehr oder weniger durch den Zeitgeschmack beeinflusst.

Das schon im 5. Jahrhundert völlig entwickelte Korbkapitell (Teil I, S. 277) erhält sich noch durch das ganze folgende in mannigfaltiger Abwandlung, zumal im Orient. Seine untere Hälfte umgeben nun mitunter auch breitzackige Akanthusblätter oder, wie an den von Papst Hormisdas († 524) gestifteten Säulen des Ciboriums von S. Clemente, die ausgestochenen Akanthusranken der justinianischen Zeit, ja endlich das Rebengewinde, während am Torus die schrägen Akanthuszacken mit dem Ölblattstab und anderen Motiven

abwechsln. Einen überaus mannigfaltigen Bestand der verschiedensten Spielarten dieser figurierten Kapitelle bewahrt der Dom von Parenzo (Abb. 346/7), unter denen jedoch gerade diejenige fehlt, welche dem Typus den Namen gegeben hat. Zahlreiche Beispiele jener Form, bei der der ausbauchende untere Teil durch Aufnahme von Flechtwerk zu einem Korbe umgebildet erscheint (Teil I, S. 277), finden sich dafür sowohl in Konstantinopel, — so z. B. mit Tauben in der Agia Sophia (z. T. außer Verband), — wie besonders in Palästina, wo vielleicht einheimische Typen noch immer vorbildlich nachwirkten. Dasselbst schrumpft an jüngeren Stücken (hl. Grabeskirche und El Aksa) gerade das Oberteil öfters bis auf die Blattspitzen des Akanthus, die Eckvoluten und Mittelbossen ein. Ganz frei behandelt und mit den Motiven anderer Kapitelltypen, Akanthus- und Schilfkranz nebst Widdergestalten, vermischt erscheinen vollends die Korbkapitelle der Kirche von Kasr-ibn-Wardan (S. 388), an denen eine in syrischer Stilisierung wiedergegebene Weinranke die nachahmende Hand einheimischer Steinmetzen verrät.

Das jonisch-byzantinische Kapitell (Teil I, S. 375) bedeckt sich im frühjustinianischen Stil mit zierlichen Flachranken (Abb. 322), kommt aber noch in der Halle des Goldenen Tores in Jerusalem in kräftigerer, antikisierender Behandlung vor. Später nimmt sein kämpferartiges Oberteil ein geschwungenes Profil und kleinzackigen Akanthusblattschmuck auf (A. Sophia in Soloniki). Doch lebt die ältere Grundform daneben fort und trägt sie noch an Stücken, die wohl schon der Zeit des Heraklius mit ihren pseudoklassischen Neigungen entstammen mögen, verflautes Rankenwerk (Teil I, Abb. 260) und sogar figürlichen Reliefschmuck (S. Giovanni in Syrakus). Von den Blattkapitellen findet der Typus mit windbewegtem Akanthus (Teil I, S. 274) noch über die Mitte des 6. Jahrhunderts hinaus Verwendung in Ravenna (S. Apollinare Nuovo) und Soloniki (Agia Sophia). Am längsten aber erhält sich das korinthische Kapitell mit breit-zackigem Akanthus im Gebrauch (Kalender-djami). Die noch im 5. Jahrhundert zumal in Palästina herrschende Mannigfaltigkeit des Blattschnitts weicht jedoch einer immer schematischer werdenden Stilisierung, welche die Umbildung des Akanthus zum Palmettenband (Ter Dosi) befördert. Auch löst sich das an den Kapitellkern angeschmiegte und verflachte Blatt besonders bei kompositen Kapitellen durch tiefe Einziehungen stärker in seine einzelnen Lappen auf (Abb. 356).

Die an den Kapitellen hervortretende Neigung zur Verschleifung der verschiedenen Motive ergreift in der nachjustinianischen Zeit das gesamte Pflanzenornament. An einer durchbrochenen Schrankenplatte in Venedig (Abb. 359), die vielleicht noch dem 6., spätestens dem 7. Jahrhundert angehören mag, gibt sich von den Blättern einer symmetrischen Doppelranke nur das mittelste noch als ein natürlich gebildetes Weinblatt zu erkennen, die übrigen spalten sich nach dem Schema der gesprengten Palmette oder lösen sich in Zierblätter auf. Für die Umsetzung des Akanthusblatts in eine aus mageren gestielten Dreiblättern bestehende Palmette und für die Neubildung von Palmettenranken aus diesem Grundmotiv bieten die Werkstücke der Kuppelbasilika in Adalia charakteristische Proben (während die Dekoration der Säulenkapitelle und des Gebälks der älteren Basilika und eines verwandten Bruchstücks



Abb. 359. Altbyzantinische Brüstung aus S. Marco (Venedig).



der verschwundenen ältesten Grabkirche des hl. Nikolaos in Myra wohl als verflauter Ableger antiochenischer Ornamentik anzusehen ist). Gepaarte Dreiblätter und eine schematische Wirbelranke, wie sie als typische Motive in der sog. longobardischen Ornamentik Italiens fortleben, finden wir neben einer schon ziemlich erstarrten Weinranke an einem Portal im Hofe der Andreaskirche (S. 390) in Konstantinopel vor. Die fortlaufende und die intermittierende Akanthus- (bzw. Palmetten-)ranke begegnen uns in einer schon ans Abstrakte streifenden bandartigen Stilisierung auf verstreuten Gebälkstücken in Nicäa, erstere daneben auch in reicherer, von Blütenmotiven und Winden der Rebe durchsetzter Bildung, ferner ein Stab aus gereihten, zu Palmetten umgebildeten und lyraförmig von ihren Stielen umschriebenen Weinblättern und anderes mehr (Abb. 360). Noch einen Schritt weiter in der Schematisierung führen die Flächenfüllungen an den Pilastern der Klemenskirche von Ancyra (Abb. 340), wo die Ranken, in einzelne symmetrische Linienmotive zerfallend, einen von Herzblättern durchwachsenen Schaft umspielen. Wie es öfter in Zeiten stockender Kunstentwicklung geschieht, schaltet der stilisierende Trieb mit den überkommenen Formen ausgleichend weiter, ohne sie durch das frische Gepräge eines neuen Naturempfindens beleben zu können. Aber durch die Vereinheitlichung des mannigfaltigeren Formenbestandes der altbyzantinischen Kunst gewinnt die Dekoration der Übergangszeit doch eine vorbereitende Bedeutung für das Ornament des byzantinischen Mittelalters.

Neuere Beiträge über die Akanthusornamentik und die Entwicklung der altchristlichen Kapitelltypen außer der Teil I, S. 278 zusammengestellten Literatur lieferte E. Weigand, *Jahrb. d. k. archäol. Inst.* 1914, S. 37 ff. sowie *Monatsh. f. Kunstwiss.* 1914, S. 158 ff. und *Byz. Zeitschr.* 1914, S. 189 ff. Die Ergebnisse von W. v. Alten, a. a. O., erfahren dadurch eine Ergänzung und in Einzelheiten eine Berichtigung, dagegen in den wesentlichen Punkten kaum eine Verschiebung. Vgl. auch Leclercq bei Cabrol, a. a. O. III, 1. c. 439–495 (chapiteau), im übrigen aber Dalton, a. a. O. S. 685 ff.

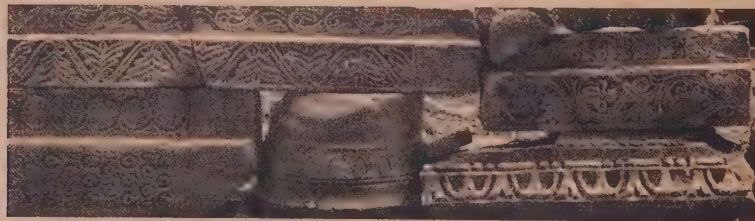


Abb. 360. Altbyzantinische Zierglieder der Übergangszeit aus Nicäa (Privatbesitz).



Abb. 361. Kaiserin Theodora als Geschenkgeberin, kirchliches Wandmosaik in S. Vitale (Ravenna).

### III.

## Die Vollendung des Monumentalstils der altbyzantinischen Malerei.

Je mehr in der byzantinischen Baukunst der gewölbte Kirchentypus durchdringt, desto inniger knüpft sich die Verbindung zwischen Architektur und Mosaikmalerei. Die letztere übernimmt die Verkleidung sämtlicher Gewölbe, deren die Backsteintechnik in weit höherem Grade bedarf als die Steinkonstruktion, und ergänzt die Polychromie der Wandvertäfelung zusammen mit den in Prunkbauten wohl durchweg vergoldeten Kapitellen durch ihren Metallglanz.

Wächst der altbyzantinische Monumentalstil auch ohne scharfe Abgrenzung aus der altchristlichen Mosaikmalerei hervor (Teil I, S. 348ff.), so treten doch in formaler wie in gegenständlicher Richtung neue Bestrebungen innerhalb desselben zutage, die bald allenthalben auf ihre Bildgestaltung einwirken. Und nur aus solchen Denkmälern, die mehr oder weniger deutlich seinen Einfluß offenbaren, im Orient, in Rom und vor allem in Ravenna, vermögen wir noch eine Anschauung von diesem Stil zu gewinnen, während Konstantinopel kein einziges monumentales Zeugnis seiner malerischen Kunstblüte bewahrt oder doch bis heute herausgegeben hat. Immer mehr setzt sich seit dem 6. Jahrhundert das beherrschende Gestaltungsprinzip durch, alle figürlichen Elemente des Bildes den Forderungen der Flächenkomposition unterzuordnen und jedes irgend entbehrliche szenische Beiwerk auszuschalten. Den Darstellungsgehalt aber beginnt das theologisch-dogmatische Denken stärker zu beeinflussen. Das in den Religionsstreitigkeiten der Zeit fieberhaft erhitzte Interesse für Glaubensfragen über die ver-



schiedenen Naturen in Christus oder das Wesen der Gottesmutter u. a. m. findet in der Kunst lebhaften Widerhall. Zugleich trägt der zunehmende Heiligenkult durch Vermittlung der Ikonen wesentlich zur Vertiefung der geistigen Charakteristik der heiligen Gestalten bei. Die Malerei arbeitet weiter an der Vervielfältigung des Christusbildes, aber sie beginnt zugleich die überkommenen Typen nach religiösen Gesichtspunkten zu scheiden. Sie richtet ihr Augenmerk vorwiegend auf die ikonographische Bedeutung der Bilder. Und während sie das maleisch illusionistische Prinzip allmählich aufgibt, weiß sie mit den Mitteln eines glänzenden dekorativen Monumentalstils von ausgesprochen repräsentativer Komposition sowohl die symbolischen wie die historischen Bildmotive zum Ausdruck theologisch gefärbter Gedankenreihen auszugestalten, zusammenzufassen und umzuordnen.

Der Geist der Zeit drängt zur Erweiterung der alten und zur Ausbildung neuer Zeremonialbilder. Die Handlung der Gesetzesübergabe (Teil I, S. 323/7 u. 351) tritt mehr und mehr zurück. Sie wird, zweifellos unter maßgebendem Einfluß von Byzanz mit seinem höfischen Zeremoniell, zu einer die Heiligen der Kirche und sogar die noch lebenden Stifter umfassenden Repräsentationsszene. Weit entfernt an Wirkung zu verlieren, gewinnt die Komposition dadurch an Tiefe des Eindrucks auf den Beschauer, zu dem sie in unmittelbare Beziehung rückt. Auch schließt sich der Darstellungsgehalt des Apsismosaiks mit dem des apokalyptischen Triumphbogenmosaiks zu einer höheren Einheit zusammen. Der Herr, dessen Herrlichkeit sich dereinst enthüllen wird im Gericht, tritt für die Gemeinde in Erscheinung, wie er ihren nächsten Vertretern den Lohn seligen Lebens verheißt. So naht er aus blauem Himmelsdunkel in lichten Gewändern auf rötlich strahlender Wolkenbahn wandelnd im Apsisbild von S. Cosma e Damiano, dem unter Papst Felix IV. († 530) entstandenen großartigsten und besterhaltenen Denkmal dieser jüngeren Symbolik und der fortgeschrittenen Stilentwicklung in Rom (Abb. 362).

Über seinem Haupte hält die Gotteshand den Siegeskranz. Wie die Palmen zur Verdeutlichung des Schauplatzes geblieben sind — der Boden ist als kahles Felsufer gebildet und durch die Inschrift auf den Jordan im Sinne des heiligen Flusses der Taufe bezogen —, so weist seine erhobene Rechte noch immer nach dem Phönix, aber er reicht nicht mehr die Rolle Petrus hin. Die Apostelfürsten wenden sich selbst dem Beschauer zu und erheben die offene Hand gegen Christus, während sie die andere beschirmend auf die Schulter eines der Titularheiligen der Kirche legen. Die beiden Ärzteheiligen und Märtyrer schreiten, ihre Krone tragend, dem Herrn entgegen, den Blick auf die Gemeinde gerichtet, ebenso der hl. Theodor und Papst Felix, dessen Gestalt jedoch ganz und gar einer modernen Restauration angehört. Der Lämmerfries nimmt in typischer Zusammensetzung eine völlig abgetrennte Zone unter der Hauptdarstellung ein. Darunter läuft die metrische Widmungsinschrift hin. Der Mosaikschmuck des Triumphbogens ist leider an beiden Seiten stark zusammengeschwunden, so daß man von den 24 Ältesten heute nur noch ein paar ausgestreckte Hände mit Kronen erblickt. Aber das erhaltene Mittelstück enthält hier wieder den göttlichen Thron, auf dem nun das Lamm leibhaftig daliegt mit der versiegelten Rolle auf dem Schemel, umgeben von den sieben Leuchtern und den Engeln der Gemeinden Asiens nebst den Evangelistensymbolen (Offenb. Joh. I u. II). Das Mosaik von S. Cosma e Damiano strömt einen Eindruck erhabener Größe aus, der den Besucher der Kirche noch heute unwiderstehlich zu ehrfurchtsvoller Andacht stimmt. So ernst und so mächtig spricht wohl nirgends der Zusammenklang der Farbe, die von wenigen einfachen Gegensätzen beherrscht wird. Obgleich noch die alte Harmonie von Weiß und Dunkelblau den Grundton abgibt, sind doch die dekorativen Tonwerte gewaltig gesteigert.

In diesem Farbengefühl kommt so gut wie in den feierlichen frontalen Stellungen und der halbfrontalen Aktion der Gestalten, die durch ihre schweren Verhältnisse und eckigen Bewegungen augenfällig an die ravennatischen Sarkophage gemahnen, und nicht zuletzt in den übergroßen bildnisartigen und lebensvollen, aber häßlichen Köpfen und in ihrer porträthaften Behandlung (Teil I, S. 350) altbyzantinisches Kunstwollen zu Worte. Es hat auch

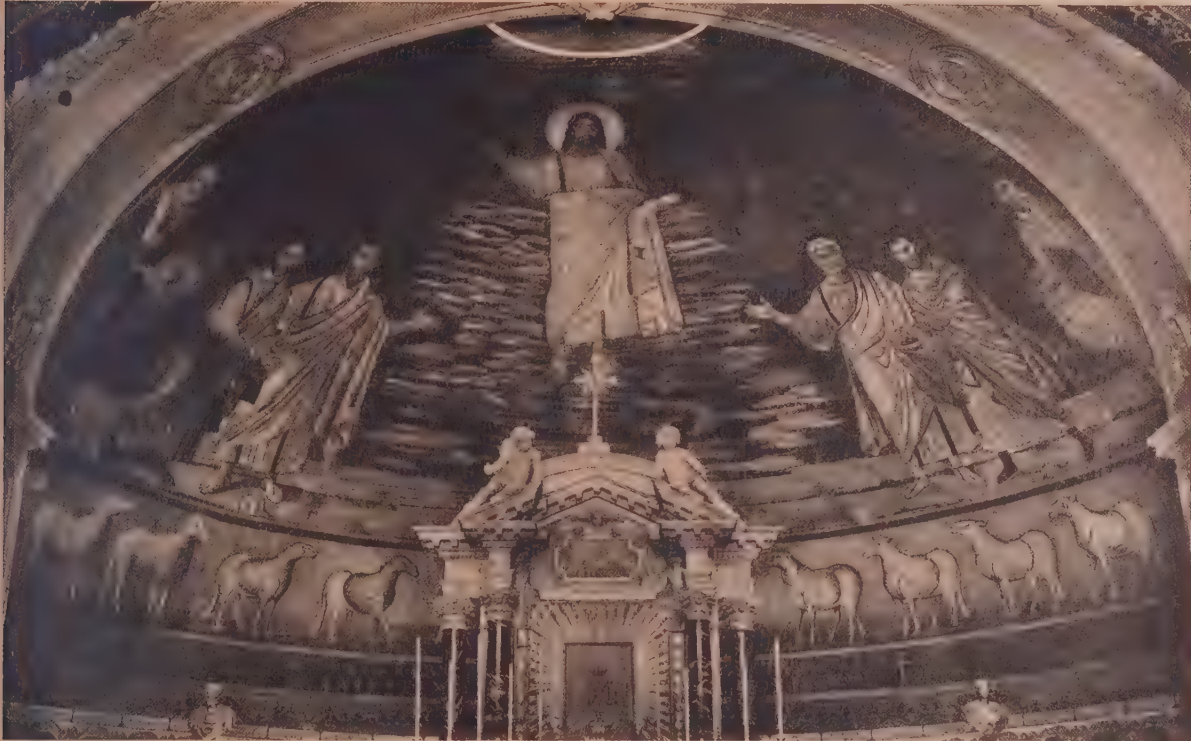


Abb. 362. Christus mit den Apostelfürsten, den Kirchenheiligen und Stiftern im Paradiese,  
Apsismosaik von S. Cosma e Damiano (Rom).

dem göttlichen Antlitz Christi, dessen Typus dem Brustbilde in S. Paolo (Teil I, S. 351) verwandt erscheint, den großen Ausdruck aufgeprägt. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß der Sieg der hieratischen Auffassung, die jede Figur als Ikone sieht, von einem Verlust des formalen Könnens begleitet wird. Das schwindende Verständnis für die Verkürzung, auf die man bei solchem Breitstellen der Gestalten verzichten durfte, macht sich in S. Cosma e Damiano schon in der Art des Stehens und Gehens, besonders aber in den Lämmerfiguren, bemerkbar. Plastik und Malerei haben sich in Byzanz vollkommen parallel entwickelt. In den 70 Jahren, die zwischen den Mosaiken der Paulsbasilika und der Märtyrerkirche liegen, hat auch die Malerei ihre Darstellungsprinzipien herausgebildet und ihren eigenen Stil gefunden. Ihre idealisierende Gestaltungskraft offenbart sich in der Vertiefung der geistigen Charakteristik. Mit dem Untergang der Denkmäler Konstantinopels sind freilich fast alle Zwischenstufen dieser Entwicklung, die sich bereits im Mausoleum der Galla Placidia ankündigt und in der erzbischöflichen Kapelle fortsetzt (Teil I, S. 348 ff.), verloren gegangen. Was uns in den jüngeren Mosaiken Ravennas vor Augen steht, ist, wie das Apsisbild von S. Cosma e Damiano, bereits die Frucht der justinianischen Kunstblüte, in der sie ihren Höhepunkt erreicht.

Das freiere Schalten mit älteren ikonographischen Elementen gibt dem Bildschmuck der Apsis und des Triumphbogens von S. Apollinare in Classe, dessen wichtigste Teile unter Bischof Ursicinus († 538) noch durch den Erbauer der Kirche, Julius Argentarius, gestiftet sind, ein von früheren und anderen gleichzeitigen Werken wesentlich abweichendes Aussehen.



Die von einer Akanthusranke umrahmte Stirnwand über der Altarnische ist in drei Streifen zerlegt, in denen der dunkelblaue Grund oben und unten durch den goldenen des mittleren unterbrochen wird. Und doch gehören die Darstellungen (Abb. 4 u. 343) eng zusammen. Aus den Toren der heiligen Städte hervorkommend, steigen die zwölf Lämmer längs der Wölbung des Bogens empor zur Anbetung des Herrn, der über dessen Scheitel, wie in S. Paolo fuori le mura, im Brustbild dargestellt ist, in den Purpurmantel gehüllt und das Haupt vom goldenen Nimbus umstrahlt. Die Rechte erhebt er im Redegestus, die Linke hält das edelsteingeschmückte Evangelienbuch. Daß der Künstler den Weltrichter verkörpern wollte, sagt uns auch die herbe Majestät der Züge. Er folgte offenbar einer schon im 5. Jahrhundert herrschend gewordenen Anschauung, wenn er den Menschensohn in seiner apokalyptischen Erscheinung bärtig, also im historischen Typus darstellte; aber er ging dabei von einer anderen ikonischen Tradition aus als die Mosaizisten der zuletzt betrachteten Denkmäler. Ein längerer spitzer Bart bildet die hervorstechendste Besonderheit dieses Christusideals, das zweifellos wieder auf ein weithin wirkendes orientalisches Urbild zurückgeht. Die Evangelistensymbole — teilweise stark restauriert — bewahren ihre angestammten Plätze, während die Palmen des Paradieses die schmalen Seitenfelder des dritten Streifens füllen müssen.

Stellt so der Bilderbestand des Triumphbogens eine Art Auslese bekannter apokalyptischer Elemente als Begleitmotive des zu göttlicher Herrlichkeit erhöhten Christus dar, so spricht das Apsismosaik eine ganz neue Sprache der Bildsymbolik.

In gestirnter Aureole erscheint hier das Golgathakreuz und darüber im Lichtgewölk die segnende Gotteshand (Abb. 4). Aber das uns bekannte Sinnbild des strahlenden Kreuzes (Teil I, S. 331) bildet hier in erweiterter Bedeutung den Kern einer größeren Komposition, und zwar der Verklärung. Denn ein greiser und ein jugendlicher Prophet, durch die Inschriften als Moses (rechts) und Elias (links) kenntlich, weisen, auf Wolken schwebend, auf dasselbe hin, und auf dem hügeligen, mit Bäumen, Gebüsch und Blumen

bestandenen Erdboden entdecken wir auch die drei Jünger in der Verkleidung sehnstüchtig emporblickender Lämmer (Abb. 343). Diese Allegorisierung des wirklichen Vorganges, wie ihn das Evangelium erzählt, entspringt weniger einer künstlerischen Absicht als der theologischen Spekulation. Durch die Wiedergabe der Apostel in symbolischer Gestalt sollte offenbar die Einheit des bildlichen Ausdrucks mit dem apokalyptischen Lämmerfries, der sich an seiner herkömmlichen Stelle am Saum der Wölbung wiederholt, gewahrt und zugleich die Landschaft im Doppelsinn als Berg Tabor und als Paradiesesberg charakterisiert werden. Sicherlich befand sich hier in der Mitte ursprünglich auch das Christuslamm. Es ist erst durch die im 7. Jahrhundert eingefügte Gestalt des betenden Apollinaris, die stilistisch mit den Bischofsporträts zwischen den Apsisfenstern (s. unten) zusammengehört, verdrängt worden.



Abb. 363. Der Erzengel Michael, Wandmosaik in S. Apollinare in Classe (Ravenna).

So weit wäre alles wohl aus rein künstlerischen Erwägungen verständlich. Daß aber das Kreuz den verklärten Heiland vertritt, und zwar in Gestalt des Golgathakreuzes, dessen Mittelpunkt, einem palästinensischen Kreuzigungstypus (Teil I, S. 341) nahe entsprechend, das Brustbild Christi einnimmt, ist nur aus der die heilsgeschichtlichen Ereignisse auf einander beziehenden Erklärungsweise der kirchlichen Lehre zu verstehen, die überall Antitypen sieht. Die Gegenwart der beiden Propheten bei der Verklärung deuten spätere Gesänge der morgenländischen Kirche gerade aus vorbildlichen Beziehungen des flammenden Busches und des feurigen Wagens auf den Kreuzestod des Herrn. Das ravenatische Apsismosaik belehrt uns, wie früh die byzantinische Kunst begonnen hat, solches Gedankenspiel durch die Vermischung der Kompositionen unmittelbar in die bildliche Anschauung zu übersetzen. Es ist mehr hineingeheimnist, als die unbe-

fangene Betrachtung ohne Bekanntheit mit den theologischen Vorstellungen jener Zeit zu enträtseln vermag.

Was von dem Mosaikschmuck der Kirche sonst noch übrig bleibt, gehört einer um mehr als hundert Jahre jüngeren Epoche an (s. unten), mit Ausnahme der beiden Erzengel, welche unten an der Stirnwand, gleichsam als Wächter der Altarnische dastehen (Abb. 343 u. 363), Fähnchen mit der dreimaligen Heiligsprechung in Händen haltend. Zum erstenmal in der Kunst begegnet uns hier an ihnen das patrizische Prunkkleid der goldgestickten Ärmeltunika nebst der auf der rechten Schulter gespannten, durch den goldenen Einsatz des Tablionum ausgezeichneten purpurnen Chlamys. Die Phantasie der byzantinischen Künstler stattet unwillkürlich die göttlichen Trabanten mit der ganzen Pracht des kaiserlichen Hofstaats aus. Leider sind von diesen Gestalten umfängliche Teile durch mehrfache Ausbesserungen vollständig erneuert.

Die Darstellung der Verklärung war der altchristlichen Malerei an sich keineswegs fremd. Sie bildet sogar den Gegenstand einer der wenigen erhaltenen Mosaiken des Orients und schmückt dort im altersgrauen Katharinenkloster auf dem Sinai ebenfalls die Apsis der Basilika (S. 401). Auch dieses Denkmal gehört freilich, nach dem Stil zu urteilen, erst dem 6. Jahrhundert an, wie die Komposition andererseits noch auf den Ampullen von Monza fehlt. In ihrem streng symmetrischen Bau stimmt sie aber ganz zur schlichten Monumentalität der palästinensischen Bildtypen (Abb. 364).

Nicht nur Elias und Moses stehen einander mit entsprechender Gebärde des Hinweises auf Christus gegenüber, sondern auch Jakobus und Johannes knien im Gegensinne, die offene Hand in staunender Verehrung erhoben. Petrus liegt am Boden unter der in drei Farbenzonen nach außen zu gelichteten blauen Mandorla des Herrn, von dessen weißgekleideter Gestalt sechs silberne Strahlen sich ausbreiten. Der Entfaltung landschaftlicher Szenerie ist kein Spielraum gewährt, ein schmaler grüner Bodenstreifen trägt die breit hingestellten Figuren der Apostel und Propheten. Restaurationen im 17. und 19. Jahrhundert, vielleicht auch noch früher, haben namentlich an den letzteren die Formen im einzelnen vielfach vergrößert. Doch bleibt kaum ein Zweifel daran, daß der rechts stehende Moses hier von jeher nicht jugendlich, sondern mit ergrautem Haar und Bart dargestellt war, Elias zur Linken hingegen im Mannesalter und in der Tracht der Asketen mit dem über den Chiton geknüpften Fell, wie ihn die jüngere byzantinische Kunst aufzufassen pflegt. Einen ganz unverfälschten altchristlichen Ikonentypus aber vertritt vor allem Christus, der mit namenzeichnender Gebärde segnet und die Rolle in der Linken hält. Das Oval des Antlitzes, das reiche gescheitelte Haupthaar, das hier eine hellere kastanienbraune Färbung zeigt, und der längliche, zu-



Abb. 364. Die Verklärung Christi und Apostelbilder, Apsismosaik im Katharinenkloster (Sinai)  
(nach Ainalow, Hellenist. Grundlagen usw.).



gespitzte Bart entsprechen im allgemeinen dem Brustbilde von S. Apollinare in Classe, doch ist der Ausdruck ein milderer. Das Sinaimosaik steht darin dem ursprünglichen von der syrischen Kunst geschaffenen Ideal noch näher als das byzantinisch ravenatische Denkmal. Ein syrischer Grieche mag der Presbyter Theodoros gewesen sein, der sich in einer am rechten Bogenansatz der Konche eingelegten Inschrift als Urheber des Werkes nennt. Eine zweite, unter dem Apsismosaik befindliche Inschrift berichtet, daß es unter dem Hegumenos Longinos ausgeführt worden sei. Da diesem noch der Bischofstitel fehlt, der von Justinian um das Jahr 553 n. Chr. dem Abt des Katharinenklosters verliehen wurde, würde sich daraus vielleicht die unterste Gränze der mutmaßlichen Entstehungszeit des Bildes ergeben. An der mit den Porträtschilden der Apostel geschmückten Bogenleibung nehmen überdies die Brustbilder des Longinos und seines Diakons Johannes die untersten Plätze ein, was mit dem Brauch der altchristlichen Kirche im besten Einklang (Teil I, S. 309) steht, — wenngleich anscheinend nicht mehr in unveränderter Erhaltung. Den Gewölbeansatz umsäumt zwischen ihnen ein zweites Band von Rundschildern mit den Büsten der vier großen und zwölf kleinen Propheten. Die Mehrzahl der letzteren und der Apostelporträts ist von entstellender Restauration verschont geblieben und besitzt eine hohe ikonographische Bedeutung.

So herrscht vor allem in der Charakteristik einzelner Apostel eine auffällige Übereinstimmung mit den Typen der erzbischöflichen Kapelle und des Mosaikschmucks von S. Vitale in Ravenna, nicht allein bei solchen, die in der morgenländischen Kunsttradition überhaupt nur geringen Schwankungen ausgesetzt sind, wie beim jugendlichen Thomas oder dem überaus stilvollen Greisenkopf des Andreas mit dem aufstrebenden Gelock, der bemerkenswerterweise statt des Petrus an erster Stelle links von dem in eine Aureole eingeschlossenen gleicharmigen Kreuz im Scheitel der Wölbung Paulus gegenübersteht, sondern auch in der abweichenden Bildung anderer, so z. B. des Philippus, der hier und in S. Vitale einen spitzen schwarzen Bart trägt, in der Regel hingegen völlig bartlos dargestellt zu werden pflegt. Die gemeinsamen Urtypen werden der byzantinischen Kunst angehören, die auf die hochentwickelte Mosaikmalerei Syriens hier einen rückwirkenden ikonographischen Einfluß ausgeübt hat. In dem Apsisbilde liegt hingegen nichts ausgesprochen Byzantinisches. Trotz der Zuwendung der Köpfe zum Beschauer sind die Bewegungsmotive noch von jenem, der syrischen Kunst eigentümlichen, naturalistischen Ungestüm (Teil I, S. 130). Den liegenden Petrus läßt der Künstler ungescheut das Antlitz zu Christus umdrehen. Die breite und wohlverstandene Gewandbehandlung steht in ihren reicheren Motiven der antiochenischen Reliefplastik näher als der altbyzantinischen. Diese Vorzüge eines ausgeprägten Stiles fehlen leider den Darstellungen des Triumphbogens in ihrem gegenwärtigen Zustande durchaus. Höchstens die gegenständlichen Motive sind noch darin enthalten. Aber die beiden schwebenden Engel oberhalb der Apsisnische, deren überschlankte Bildung erst eine Restauration verschuldet haben mag, trugen einst gewiß nicht in beiden Händen Kränze, sondern wie in S. Vitale in Ravenna, das in einen großen Kranz oder in eine Aureole eingeschlossene Monogramm oder Brustbild Christi. Die Rundschilder mit einer männlichen und einer Frauenbüste, wahrscheinlich den Täufer und Maria darstellend, sind spätere Mache. Einer der letzten Restaurationen verdanken vollends die beiden Mosesbilder zu den Seiten eines Doppelfensters im obersten Wandstreifen, die den Propheten auf dem Horeb vor dem flammenden Busch die Sandalen lösend und auf dem Sinai von der Gotteshand die Gesetzestafeln empfangend zeigen, ihre freie malerische Ausführung. Dagegen ist die Hinzufügung dieser Szenen teils der lokalen Bedeutung des zweiten Vorgangs, teils ihrer antitypischen Beziehungen zur Verklärung wegen vielleicht noch der Zeit des Abtes Longinos zuzurechnen, obgleich eine Beschreibung des 16. Jahrhunderts ihrer nicht erwähnt. Bedeutet doch das Wunder auf dem Tabor der morgenländischen Kirche die Enthüllung des neutestamentlichen Gesetzes. Um dieses symbolischen Sinnes willen ist wohl zuerst jene Aufnahme in die Apsis erfolgt. Weitere Beispiele solcher Verwendung des Bildes sind uns sogar

im Abendlande, von einem späteren Denkmal (S. Nereo ed Achilleo) abgesehen, bezeugt durch einen ambrosianischen Titulus (Teil I, S. 338) und aus justinianischer Zeit für S. Restituta in Neapel. In beiden Fällen hielt sich die Komposition in den Grenzen der historischen Darstellungsweise des Sinaimosaiks.

Der Geist der byzantinischen Kunst, die sich nicht mit der Nebeneinanderstellung der antitypischen Szenen begnügt, sondern ohne Rücksicht auf die gegenständliche Bildeinheit die Typen mischt, weht uns wieder entgegen, wenn wir, nach Ravenna zurückkehrend, den Altarraum von S. Vitale betreten. Sein Mosaikschmuck, der außer der Apsisnische und dem ihr vorgelagerten Kreuzgewölbe die gesamten Wandflächen über den unteren Bogenstellungen bedeckt, darf unter allen Mosaiken, die das 6. Jahrhundert hinterlassen hat, die prächtigste und reichste Offenbarung der justinianischen Kunstblüte genannt werden. Eine Fülle tief-sinniger Spekulation ist darin als Niederschlag der theologischen Gedankenarbeit jener Zeit beschlossen. Aber noch lebendiger kommt hier das äußere Wirken des byzantinischen Kaisertums in seiner Schutzherrschaft über die Kirche zur Anschauung. Die berühmtesten Mosaiken von S. Vitale sind die beiden Widmungsbilder, welche in der eigentlichen Apsisnische an Stelle der kostbaren Marmorvertäfelung die beiden Seitenwände bedecken und uns den Kaiser Justinian und seine vielgeschmähte Gattin Theodora, gefolgt von ihrem Hofstaat, zeigen (Abb. 314 u. 361). Da der Künstler nur lebende Persönlichkeiten darzustellen hatte und für die Komposition am meisten auf freie Erfindung angewiesen war, so herrscht hier die einheitlichste Auffassung. Die Grundrichtung der altbyzantinischen Kunst kommt in diesen Darstellungen fast unabhängig von aller Tradition zum Ausdruck. Und bezeichnend genug, der Mosaizist hat in klarer Erkenntnis der ihm zu Gebote stehenden Wirkungen das scheinbar Unmögliche zuwege gebracht, einen Vorgang aus der Wirklichkeit in die feierlichen Formen des ikonenhaften Repräsentativbildes zu übersetzen, obgleich er die Handlung jedesmal in einem ganz bestimmten Augenblick zu fassen mußte. Das Kaiserpaar steht uns nicht in allgemeiner allegorischer Verherrlichung vor Augen. Auch ist nicht etwa die Stiftung oder Weihe der Kirche dargestellt, sondern ein viel gewöhnlicherer Gnadenakt, wie er sich in Byzanz oft wiederholte und wie er sich auch in Ravenna hätte zutragen können.

Die kaiserliche Beihilfe zur Vollendung des Baues wird in der Szene veranschaulicht, wie Justinian die Kirche betritt, um ein reiches Geldgeschenk (sogen. Apokombion) oder eine Weihegabe vor dem Altar niederzulegen. In Byzanz pflegte das in festlicher Prozession zu geschehen, bei der der Kaiser in der Sophienkirche vom Patriarchen an der Spitze der höheren Geistlichkeit im Narthex begrüßt und in das Heiligtum geleitet wurde. In Ravenna tritt der Erzbischof an dessen Stelle. Wiedergegeben ist aber der darauf folgende Augenblick, in dem beide bereits Seite an Seite dem Eingang des Naos zuschreiten, Justinian — er hat das Stemma noch nicht abgelegt, wie es die Sitte vor dem Betreten der Kirche forderte, — in beiden Händen die Schale tragend, die wir wohl mit Gold gefüllt zu denken haben, Maximian, wie die Inschrift seinen Begleiter nennt, mit dem Prozessionskreuz in der Rechten. Der Archidiakon trägt das Evangelium, ein anderer Diakon das Weihrauchfaß, mit dem der Erzbischof dem Kaiser entgegengeräuchert hat. Aus dem Munde der Diakonen erschallt Gesang. Hinter Justinian folgen drei Würdenträger in patrizischer, durch das Rangabzeichen der Tunika auf der Schulter unterschiedener Tracht, zuletzt die Leibwache der Spatharier im Galakleide mit edelsteingeschmückten Schilden und Lanzen. — Auch Theodora naht mit einem reichen Geschenk, einem mit Perlen verzierten goldenen Kelch, doch vollzieht sich die Übergabe ihrer Spende nicht in öffentlicher Zeremonie. Sie betritt — wohl durch einen Vorhof — nur die Frauengalerie der Kirche, um erst dort vom Erzbischof begrüßt zu werden. Daraus ergab sich für die Darstellung eine vorteilhafte Abwechslung in Schauplatz und Handlung. Während im vorigen Bilde die in umgekehrter Perspektive auseinanderstrebenden Deckenbalken den geschlossenen Innenraum andeuten, hat die Kaiserin mit ihrem Gefolge das Atrium mit dem plätschernden Springbrunnen durchschritten, in dessen Hintergrunde sich eine Muschelnische, vielleicht bestimmt zu kurzem Halt und letzter Vorbereitung, öffnet. Von den Höflingen,



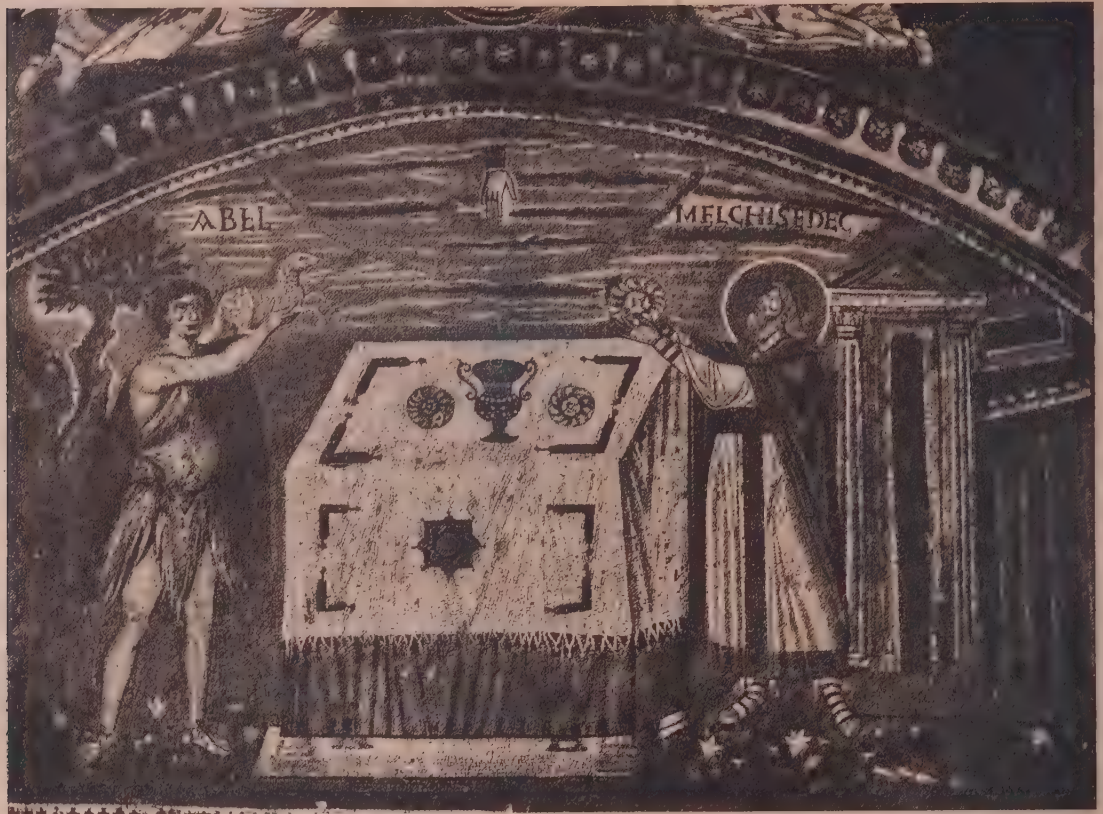


Abb. 365. Das Opfer Abels und Melchisedeks, Wandmosaik in S. Vitale (Ravenna).

die ihr voran- oder zur Seite gehen, zieht der jüngere den Vorhang zurück, der erst halbgerafft den Eintritt in die Kirche verwehrt. Theodora trägt das volle kaiserliche Ornat, die purpurne Chlamys, am Saum mit breiter, golddurchwirkter Borte besetzt, mit sinnvoller figürlicher Darstellung der drei Magier, über weißem goldverbräuntem Unterleide, einen schweren Perlenhalsschmuck und auf dem Haupt, das wie der Kopf Justinians vom Nimbus umschlossen wird, das Stemma mit dem Perlengehänge in Verbindung mit dem älteren weiblichen Kopfschmuck (Teil I, Abb. 154) der Kaiserinnen. Die Tracht der Hofdamen zeigt bei gleichem Schnitt in den Farben und in der Musterung und den Einsatzstücken einen bunten Wechsel. Die erste der Frauen, eine ältliche Person, die statt der Herrin die Finger der Rechten zur namenzeichnenden Segensgebärde zusammenlegt, hat das weiße, mit braunem Purpur durchwebte Maphorion nach syrischer Weise über den Kopf gezogen, bei den anderen umhüllt es nur den Oberkörper, die Hände nach Bedarf freigegebend. Grün und helles Rot mischt sich darin mit Gold. Weiß oder Orange treten rein hervor über den in bräunlichen oder violettgrauen Tönen gehaltenen Kleidern. Einzelne der Jüngeren sind mit einem Halsgeschmeide oder einem Perlendiadem geschmückt, alle mit Ohrgehängen. Der Goldgrund und der lichtgrüne Bodenstreifen wirken als ausgleichende Grundnoten des lebhaften Farbenspiels mit seinen hellklingenden Kontrasten, in dem das Blau absichtlich nur in kleinsten Beigaben verwandt ist.

In der glänzenden Farbenkomposition der beiden Mosaiken löst sich die Strenge der Gruppierung auf. Doch ist auch diese weit entfernt von aller Starre, obwohl sich mit wenigen Deckungen in voller Vorderansicht Gestalt an Gestalt reiht, so daß die Köpfe fast eine Linie bilden, welche die Herrscher ohne den Nimbus kaum überragen würden. Aber wie die augenblickliche Situation von dem mit der Zeitsitte Vertrauten auf den ersten Blick erfaßt wird,

so ist auch eine schematische Zentralisierung dadurch glücklich vermieden, daß jedesmal die Hauptfigur etwas mehr oder weniger aus der Mitte herausgerückt erscheint, untergeordnete Nebenpersonen sich dichter zusammenschieben und eine durchgehende seitliche Bewegung aus den Stellungen der Füße oder der Körperhaltung einiger Figuren sich dem Auge aufdrängt. Wie ein kurzer Eindruck gleitet das Gesamtbild der Prozession an ihm vorbei. Durch dieses leise Betonen der gemeinsamen Aktion, die begleitet wird von kleinen Nebenmotiven in der Haltung der Hände, in der wechselnden Richtung der Blicke, — sie schweifen besonders bei den Frauen hierhin und dorthin, haften jedoch in der Regel auf dem Beschauer — kommt Massenleben in das Ganze und Eigenleben in jede Gestalt. Für sich betrachtet, erscheint sie als Individuum, obgleich die Wendung stets dieselbe bleibt und die Kleidung den Bau und die Verschiebung des Körpers kaum ahnen läßt. In ihrer einfachsten Ansicht wird die Figur gegeben mit starker Aufsicht auf die abwärts gerichteten Füße. Diese Kunst sieht die menschliche Erscheinung mit großem Blicke und hält nur ihre wesentlichen Unterschiede fest. In Nebendingen wie in der Gewandung bringt sie vor allem das Gesetzmäßige zur Anschauung, den senkrechten Fall der schweren Falten. Und wo sie einmal wie bei Frauen zur Vermeidung der Eintönigkeit Bewegungsmomente bestimmend wirken läßt, erhebt sich doch nicht ein Motiv über die nüchterne Beobachtung der Wirklichkeit. Seine höchste Kraft gewinnt dieser schlichte Realismus in der Charakteristik der Köpfe. Wie leben durch ihn die Gesellschaftstypen des altbyzantinischen Kaiserhofes vor uns auf, die Patrizier und Höflinge mit ihren gewichtigen und durchtriebenen Beamtenmienen und die Frauen mit dem schmachttenden Blick, alle gewitzigt in den Ränken des Ehrgeizes, der Habsucht und der Liebe, — dazu die blinzelnnden, scheinheiligen Priester. Die allernächste Gefolgschaft des Herrscherpaares besteht unverkennbar aus lebenden Persönlichkeiten der damaligen Zeit, die wie Justinian und Theodora in voller Bildnistreue wiedergegeben sind, dort der Mann mit dem befehlenden Ausdruck, vielleicht ein hoher Militär, und der Römerkopf eines Juristen oder Senators, hier der Kämmerer, die intrigante Oberhofmeisterin und vielleicht auch die schon etwas welke Schönheit neben ihr. Die Kunst allein schmeichelt nicht im Byzanz des 6. Jahrhunderts, wenigstens nicht im Porträt. Nichts Hoheitsvolles spricht aus Justinians Antlitz, sondern scharfer beweglicher Verstand, während in den schlaffen Zügen Theodoras etwas von herablassender Größe liegt. Die Mosaiktechnik sucht in diesen Porträtköpfen sogar das Inkarnat abzustufen und beachtet die Unterschiede der Augenfarbe. Unter der Mehrzahl dunkeläugiger Gesichter sticht das Blaugrau der Augensterne Maximians auffallend hervor, wie überhaupt seine Physiognomie die allerschärfste Individualisierung verrät. Wenn der Künstler für das Kaiserpaar und seine übrigen Begleiter ohne Zweifel Porträts als Vorlagen benützt hat, so kam beim Erzbischof die Anschauung der lebendigen Natur hinzu.

Die Stifterbildnisse, denn als solche dürfen wir die eben betrachteten Mosaiken im weiteren Sinne doch betrachten, sind schwerlich vor der Weihe der Kirche im April 547 entstanden, da Maximian erst im Oktober 546 in Patras zum Erzbischof von Ravenna erkoren worden war. Sie mögen zuletzt an dieser Stelle hinzugefügt sein, für die der Mosaikschmuck vielleicht nicht einmal von Anfang an vorgesehen war. Die Dekoration des gesamten Altarraums aber bildet ein Ganzes, das früher vollendet gewesen sein muß, wenngleich seine Ausführung erst nach dem Jahre der Besitzergreifung Ravennas durch Belisar (539) fallen kann. Denn auch die religiösen Darstellungen sind so von byzantinischem Geist beherrscht, daß sie in der Zeit der gotischen Herrschaft einen Angriff auf das arianische Bekenntnis eines Theodorich und seiner Nachfolger bedeutet hätten. Es ist hingegen nicht



unwahrscheinlich, obgleich jedes Zeugnis dafür fehlt, daß der seit Ecclesius († 534) ins Stocken geratene Bau (S. 370), alsbald nach dem Einzug der Griechen mit kaiserlicher Unterstützung zu Ende geführt und ausgeschmückt worden ist, um die Stadt die Segnungen des wiederhergestellten Imperium und der orthodoxen Kirche empfinden zu lassen. Als Grundmotiv klingt durch die beiden Hauptgemälde, welche die Bogenfelder über den sich nach dem Umgang des Kuppelraumes öffnenden seitlichen Säulenstellungen schmücken, der Opfergedanke hindurch. Gilt doch der Altarraum der liturgischen Symbolik schon nach der unter dem Namen des Patriarchen Germanos († 733) überlieferten Erläuterung der Kirche und ihrer Teile als die Stätte des unblutigen Opfers, das sich als mystische Wiederholung des Opfertodes Christi in der Messe vollzieht.

Daher erblicken wir der Apsis gegenüberstehend zur Linken Abraham, der das Schlachtmesser über Isaak, dem alttestamentlichen Vorläufer des Erstgeborenen, schwingt und den Widder, der von den Exegeten als Stellvertreter Christus gleichgesetzt wird. Die Szene ist wie ein Nachspiel mit der Bewirtung der drei Engel durch den Erzvater im vereinfachten Bildtypus, der jedoch vor dem älteren Mosaik von S. Maria Maggiore die deutlichere Wiedergabe der Eiche von Mambre voraus hat, d. h. mit der Verheißung an Abraham, verknüpft (Abb. 319). Wenn die klar zutage liegenden antitypischen Beziehungen hier den konkreten Vorgang nicht verschleiern, so wird das Gegenbild (Abb. 365) vollends erst durch sie begreiflich. Über einem Altartisch, auf dem ein Kelch steht und zwei Brote liegen, halten Abel und Melchisedek der aus dem Himmel hervorragenden Segenshand Gottes ihre Opfergaben, ein Lamm und ein Brot, entgegen. Man muß wissen, daß Abel für die Theologie des 5. und 6. Jahrhunderts als Hirt und als der unschuldig Ermordete ebenso gut ein Vertreter Christi ist wie der Priesterkönig Melchisedek „ohne Samen und Abstammung“, um zu verstehen, warum sich beide auf diesem idealen Schauplatz begegnen. Die Landschaft hinter dem einen und der Palast neben dem anderen sind nur deshalb zusammengedrückt. Und ein Vorläufer des Herrn, wie er ein Mittler zwischen Gott und dem Volke, ist endlich Moses, dessen Gestalt uns auf beiden Seiten in dem anschließenden Zwickel der Wandfläche nach der Apsis zu ins Auge fällt, hier die Schafe auf dem Horeb weidend — er liebkost eins der Tiere wie sonst der gute Hirte — und auf einer höheren Fels-terrasse vor dem feurigen Busche die Sandalen lösend, dort, wie er auf der Höhe des Sinai, an dessen Fuße das Volk harret, abgewandten Hauptes die Gesetzestafeln empfängt. Die Zusammenstellung dieser alttestamentlichen Antitypen, deren schon im Consecrationsgebet der morgenländischen Liturgien teilweise Erwähnung geschieht, spitzt sich, auf den Streitschriften eines Ambrosius und anderer Kirchenlehrer fußend, zu einer Versinnlichung des katholisch orthodoxen Dogmas von der Doppelnatur Christi zu und erscheint gleichermaßen gegen die Irrlehren des Arianismus wie des Monophysitismus gerichtet, indem manche Gestalt mehr sein göttliches, eine andere mehr das menschliche Wesen in ihm vorausverkündet. Eine Beziehung auf die Dreieinigkeit enthält zugleich nach alter Anschauung das Mahl der Engel im Hause Abrahams (Teil I, S. 306). Auch die beiden Propheten, die in den äußeren Zwickelflächen den Moseszenen gegenüberstehen, sprechen denselben Grundgedanken aus wie die Bilder, denn von dem übernatürlichen Ursprung Christi hat vor allem Jesaias geweissagt, von seinem Leiden und Sterben aber Jeremias. Als Vorläufer der Evangelisten leiten sie zu diesen über (Abb. 319), die über ihnen und über Moses die schmalen Wandflächen neben den Säulenstellungen der oberen Galerie einnehmen, und damit zu den neutestamentlichen und apokalyptischen Elementen des Mosaikschmucks. Über den unteren Bogenfeldern aber schweben Engelpaare, das Kreuz im regenbogenfarbigen Kranze tragend.

Soweit reicht die malerisch bildmäßige, die betrachteten Darstellungen verbindende Auffassung der Szenen hinauf. Ihnen allen ist der blaue Grund gemein, dem in den großen Gemälden und in den Mosesbildern durch Gewölke der Charakter des Lufttones gewahrt bleibt, dazu eine aus dem blumenbedeckten Rasen, Bäumen und Gebüsch, Felsklippen und Architekturen zusammengesetzte landschaftliche Umgebung. So reich diese aber auf den ersten Blick erscheint, fällt doch bei näherer Betrachtung bald eine merkwürdig abstrakte Bildung daran auf. Besonders in den schmälern Zwickelbildern wiederholt sich überall der schematische Bau der horizontalen Felsterrassen mit der gleichen grellen Belichtung der gezackten Stufen und gehäuften Klippen. Unverkennbar hat die altbyzantinische Malerei diese Terrassen-



Abb. 366. Christus Immanuel mit Erzengeln, dem Namensheiligen und Stifter der Kirche, Apsismosaik von S. Vitale (Ravenna).

landschaft der spätantiken Reliefplastik entlehnt (Teil I, S. 139 und 348), ihre Formen aber durch eine gesteigerte Stilisierung und durch die hohe Lichtführung kräftiger, ja überkräftig entwickelt. Wenn wir die ersten Ansätze dazu im Mosaik des guten Hirten in S. Nazaro e Celso (Tafel XX, 2) vergleichen, tritt die fortschreitende Entnaturalisierung der Motive klar hervor. In S. Vitale sind die Terrassen hauptsächlich dazu da, um eine räumliche Trennung der Figuren, sei es nach dem Zeitablauf, sei es nach dem Schauplatz herzustellen, im letzteren Falle, — bei der Gesetzesübergabe — mit Zuhilfenahme der charakteristischen Umkehrung der perspektivischen Größenverhältnisse der Figuren. Am wenigsten paßt die durchgehende Bergkulisse zu den Evangelisten, die mit ihren Pulten und Schriftbehältern mitten in die Felswildnis versetzt sind, während auf deren Höhe die symbolischen Tiere in natürlicher, jeder symbolischen Zutat entkleideter Gestalt erscheinen. Nirgends spüren wir so deutlich und so störend, daß diese Kunst bereits mit traditionellen Typen arbeitet, — in einem anderen Geiste als in dem, der sie zuerst geschaffen hatte, — indem sie dieselben bald nach rein kompositionellem, bald und vorwiegend nach dem Bedürfnis der theologischen Allegorie verbindet. An Stelle naiver Hingabe an das biblische Ereignis oder einen einfachen symbolischen Gehalt ist die reflektierende Ausdeutung seines weiteren dogmatischen Sinnes getreten und statt der lebendigen unmittelbaren Handlung herrscht überall ein gemessenes feierliches Geschehen.



Und nicht nur den Zug zum Repräsentativen, sondern auch seinen strengen Realismus hat das erstarkende byzantinische Stilgefühl den figürlichen Elementen des Bildes aufgeprägt. Die Gestalten sind handfester, die Köpfe herber geworden, Bewegung und Gebärde steifer, wenngleich nicht selten größer, die Faltengebung einfacher und härter. Antike Schönheit lebt nur noch in den Jünglingsköpfen fort. Die Pracht geschlossener dekorativer Wirkung, die in S. Vitale erreicht ist, läßt den Beschauer die Einbuße früherer Vorzüge übersehen oder vergessen. In der höheren Region breitet sich symbolisches Ornament in üppigem Reichtum aus.

Die oberen Bogenfelder der Seitenwände füllen Muschelmotive, die übrig bleibenden Zwickel hier und an der Fensterwand Weinranken, die aus kostbaren Vasen oder Körben aufsteigen, die kleineren Bogenzwickel an der letzteren ähnliche Doppelranken des breitlappigen Akanthus. Die einen wie die anderen ranken in dem gleichen symmetrischen oder frei wogenden Rhythmus aus. Symmetrie heißt das Grundgesetz, das doch schließlich alles bündigt und die Formen zusammenhält. Neben dem Pflanzenornament dienen Zickzackborten, Perlstäbe, Zinnenfriese, Bandmotive, lauter syrisches Erbgut, mitsamt der typischen Gemmenborte und den füllenden Blütenrosetten zur Umrahmung der Bogen, aber auch neue Muster von gemischtem Charakter, wie die aus gekreuzten Füllhörnern gebildete reizende Rahmenbordüre des Apsismosaiks (Abb. 366). Am Kreuzgewölbe feiert die Dekoration ihren höchsten Triumph. Die symbolischen Gestalten der vier Engel, die auf Kugeln stehend mit erhobenen Armen das in einen Kranz eingeschlossene Christuslamm tragen, wirken in ihren weißen Gewändern wie schöne Karyatiden inmitten des goldgelichteten Akanthusgerankes, das sich in der nördlichen und südlichen Gewölbekappe auf tiefgrünem, in der östlichen und westlichen in mannigfachem Farbenspiel auf dem Goldgrunde verzweigt. Hierher haben sich auch alle Tierfiguren der altchristlich orientalischen Ornamentik geflüchtet, Panther, Hasen und Hirsche, Fische und Vögel, von denen Papageien und Störche mit Schlangen im Schnabel und Pfauen nur hier vertreten sind, während das kleinere Federvolk, besonders Tauben, paarweise und einzeln auch die Weinranken beleben. Je reicher der Formenbestand, desto stärker spricht aber die feste Ordnung des Gewölbeschmuckes zum Auge, indem die konstruktiven Hauptlinien der Gewölberippen durch kerzengerade aufwachsende und sich jäh verjüngende Girlandenkandelaber ausgezeichnet sind.

Die Einflechtung der apokalyptischen Motive in ein solches Dekorationsschema stellt an sich keine Neuerung dar. Schon ein halbes Jahrhundert früher steht in dem von Papst Hilarius gestifteten Deckenschmuck der Kapelle des Evangelisten Johannes beim lateranensischen Baptisterium das mit dem Kreuznimbus geschmückte Lamm im Scheitel des Gewölbes, eingeschlossen in einen Kranz, von dem Blumengewinde in den Diagonalachsen niederhängen, während von unten zierliche Rankenkandelaber emporstreben. Von anderen figürlichen Motiven finden sich jedoch daneben nur symmetrisch verteilte Vogelpaare, welche in jedem nochmals halbierten Gewölbfelde zweimal eine traubengefüllte Vase umgeben. In dem untergegangenen Mosaik der Kapelle des Täufers ebenda wiederholte sich die Komposition in Verbindung mit den Evangelistensymbolen.

Dem historischen Gedanken werden in S. Vitale die Apostelbildnisse gerecht, die sich in der Leibung des zum Kuppelraum geöffneten Hauptbogens um das Brustbild Christi verteilen (Abb. 319), das zwar vollständig erneuert, aber gewiß darin dem Original treu geblieben ist, daß es das vermeintliche Porträt des Herrn im bärtigen Typus wiedergibt. In den Köpfen der Apostel lebt die echt byzantinische Auffassung der Mosaikbilder der erzbischöflichen Kapelle, durchsetzt von einzelnen ikonographischen Sonderzügen (S. 420), fort. Hinzugefügt ist in den untersten Rundschildern das Brüderpaar der mailändischen Märtyrer Gervasius und Protasius (S. 371), ein Beweis der starken ambrosianischen Tradition in der ravennatischen Kirche. Die lokale Legende hatte sie zu Söhnen des Vitalis gemacht. Die Gestalt ihres Vaters, des Namensheiligen der Kirche, hat, wie nicht anders zu erwarten steht, ihren Platz an vornehmster Stelle im Mittelpunkt des gesamten Bildschmuckes erhalten. Das Apsismosaik von S. Vitale bietet uns wieder eine der längst bekannten Märtyrereinführungs-



Abb. 367. Apsis- und Triumphbogenmosaik von S. Michele in Affricisco (Ravenna)  
(nach einer alten Aquarellkopie aus dem Museum von Ravenna).

szenen, aber in fortgebildeter, ganz von dem Geiste der altbyzantinischen Kunst erfüllten Komposition (Abb. 366).

Man kann die Darstellung vielleicht mit besserem Rechte die Glorie des Herrn nennen, so sehr tritt die Handlung hinter dem beherrschenden Eindruck der majestätischen Erscheinung des Gottjünglings zurück, der auf der lilienübersäten Höhe des Paradiesesberges mit seinen vier Strömen die Weltkugel zu seinem Thron gemacht hat. In goldenem Schimmer erstrahlt sein Purpurgewand, der purpurne Mantel ist um den Unterkörper geschlagen und bedeckt die linke Schulter und den Arm bis zur Hand herab, mit der er die apokalyptische Rolle hält. Die Rechte bietet Vitalis eine mit Edelsteinen und Perlen besetzte Krone dar. Den Herrn umstehen die in weiße Gewänder gehüllten, zeptertragenden Erzengel. Der Heilige, auf den Michael hinweist, tritt in patrizischer Kleidung mit unter dem Mantel vorgestreckten Händen heran, während von der Gegenseite Ecclesius im bischöflichen Ornat, von Gabriel empfohlen, in gleicher Haltung mit dem verkleinerten Abbilde der Kirche naht, ein neuer — uns zuerst in Ravenna (S. Agata) bezeugter — Gedanke in der christlichen Kunst. Die etwas kleiner gebildeten Figuren des Märtyrers und des Stifters stechen von den himmlischen Gestalten ab und gehen in ihrer weniger freien Bewegung und in ihren Stellungen wie in ihrem ganzen, die zeitgenössische Wirklichkeit widerspiegelnden Aussehen sehr nahe mit den Zeremonialbildern unten zusammen.

Das ist kein zufälliges Nebeneinander von Typen verschiedener Herkunft. Wenn auch der Künstler vielleicht nicht ohne die Vorbilder der christlich antiken Malerei aus eigener Phantasie die Idealfiguren des jugendlichen Christus in seiner weichen und doch hoheitsvollen Anmut und der Engel in ihrem sicheren und stolzen Auftreten zu schaffen vermocht hätte, so zeigt es sich doch hier, daß das altbyzantinische Kunstwollen nicht schlechthin ein schönheitsfeindliches ist, sondern daß es mit bewußter Unterscheidung den Adel antiker



Schönheit für die Darstellung des Göttlichen und Himmlischen aufspart. Eine Abstufung besteht sogar zwischen den Engeln, deren Zügen, Silhouette und Farbengebung, besonders bei Gabriel, sich mehr vom Realismus mitgeteilt hat, und dem Immanuel. Diesen Namen, den die byzantinische Kunst jederzeit mit dem jugendlichen Christusbilde verknüpft, dürfen wir wohl schon dem Typus von S. Vitale mit seinen regelmäßigen Formen, mit seinen großen Augen und dem gescheitelten halblangen Haar beilegen. Das hier noch fast rein erhaltene hellenistische Ideal wird fortan auf die Erscheinung des zu göttlicher Herrschaft erhöhten Gottessohnes beschränkt, der berufen ist, die Siegel der apokalyptischen Rolle zu brechen. Auf seine bevorstehende Wiederkunft als Weltrichter weisen in S. Vitale auch die schwebenden Engel über der Apsis hin, die das Siegel des Herrn (Offenb. Joh. VII, 2), ein Strahlenmonogramm in blauer Aureole, tragen, und die heiligen Städte zu beiden Seiten, die einzigen Überbleibsel des traditionellen Lämmerfrieses. Als Reich des Lichtes ist die ganze Apsisnische mitsamt diesem Bildstreifen durch den Goldgrund ausgezeichnet, in dem nur noch einige graue und rote Wolkenbänder die Vorstellung von dem atmosphärischen Raum andeuten, ein letztes Zugeständnis, das der dekorative Monumentalstil im Apsisbilde der illusionistischen Auffassung zu machen sich bereit zeigt.

Mit welchem Bedacht die altbyzantinische Malerei an der Gestaltung des Gottesbildes arbeitete, lehrt der Vergleich mit einem kaum jüngeren ravennatischen Denkmal. Das heute in Berlin befindliche Mosaik der seit den napoleonischen Kriegen säkularisierten Basilika von S. Michele in Affricisco berührt sich auch sonst in mancher Beziehung mit dem Bildschmuck von S. Vitale. Nach der Chronik des Agnellus war es laut Angabe der Weihinschrift von dem schon genannten Julius Argentarius und seinem Schwiegersohne Bacauda im Jahre 545 n. Chr. gestiftet worden.

Von Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1842 käuflich erworben, nicht ohne Widerstand der Ravennaten herabgenommen, fast ein Jahrzehnt in Venedig zu Restaurationszwecken lagernd, daselbst während der österreichischen Belagerung von 1848 arg verwahrlost und sogar von zwei Kanonenkugeln durchschlagen, dann in Berlin, wo es die Fürstengruft des Campo Santo zu schmücken bestimmt war, in unausgepacktem Zustande an einem ungünstigen Platze aufbewahrt, erst im Jahre 1875 gegen weitere Beschädigung gesichert, darnach und vor seiner Anbringung einer unumgänglichen Ausbesserung unterzogen, hat es leider in seinem Bestande umfänglichen und schweren Schaden genommen. Trotzdem sind glücklicherweise die wichtigsten Stücke des Ganzen, die Gestalten des Herrn und der beiden Erzengel und vor allem ihre Köpfe, wie der technische Befund anzeigt und eine vor der Abnahme in Ravenna gefertigte Kopie (Abb. 367) bestätigt, fast unversehrt erhalten geblieben. Christus ist auch hier im Glanze des Jenseits gedacht, das Siegeskreuz in der Rechten haltend, wie auf älteren Sarkophagen (Teil I, S. 117). Obwohl die vier Füße fehlen, erkannte die Mitwelt ohne Mühe in der blumigen Flur, auf der er steht, das Paradies. Michael, dessen Namen die Kirche geweiht war, nimmt den Ehrenplatz zu seiner Rechten ein und sieht mit stauender Gebärde nach dem Schriftwort des offenen Buches, das in der Linken des Herrn ruht, in ihm das Antlitz des Vaters. Ihm wendet sich Christus zu, daher ist die ähnliche Handbewegung Gabriels weniger lebhaft. Im Dreiverein erinnern sie an den Besuch der drei Engel bei Abraham, d. h. mittelbar an die Dreieinigkeit. Und indem die Schutzheiligen der Kirche — Cosmas und Damianus — auf gesonderte Nebenplätze verwiesen werden, vollendet sich das Bild der reinen Majestas.

Die bewußte Gleichsetzung des Sohnes und des Vaters, ein Lieblingsgedanke der griechischen Theologie, kommt in der Kunst, ähnlich wie beim mittelalterlichen Pantokratorotypus, dadurch zum Ausdruck, daß das antike Jünglingsideal, das besonders in der koptischen Kunst monophysitischer Richtung für den erhöhten Christus typisch erscheint (Teil I, S. 355), hier einen viel strengeren und erhabeneren Ausdruck angenommen hat als in S. Vitale (Abb. 366 u. 368). Die breite Wucht der Standfigur vereinigt sich mit dieser aus demselben Stilempfinden geborenen Neuschöpfung der religiös gerichteten Phantasie. An der Stirn-

wand der Apsis erblicken wir den Herrn noch einmal in der zweiten Wiederkunft, als Weltrichter aber trägt er in bärtiger Erscheinung die historischen Züge des Menschensohnes, wie er auf Erden gewandelt hat.

Zwar ist an der Gestalt fast alles erneuert, und dem Kopfe fehlt jede ikonographische Treue, aber die alte Kopie bietet noch den ursprünglichen, dem Sinaimosaik u. a. m. verwandten Typus. Von der Zerstörung war das Lamm im Mittelpunkt der Bogenwölbung mitbetroffen worden, das zwölf in die Öffnungen einer prächtigen Doppelranke von schwerem Akanthus eingeschlossene Tauben umgaben (die beiden letzten sind mit dem gesamten unteren Abschluß des Mosaiks verloren gegangen). Zu seitens des Weltrichters entfaltet sich eine neue apokalyptische Komposition, in den Einzelformen leider stark zersetzt. Wieder umstehen die Erzengel den Herrn, seine Befehle den sieben Posaunenbläsern übermittelnd (Offenb. Joh. VII, 2). In Händen halten sie die Leidenswerkzeuge, die Lanze und den Ysop mit dem Schwamm. Ohne Zweifel verdankt dieser Zug seinen Ursprung dem Umstande, daß dieselben in Jerusalem als Reliquien verehrt wurden. Im byzantinischen Weltgerichtsbilde, zu dessen monumentaler Gestaltung in S. Michele ein erster Schritt getan ist, gewinnen sie später bleibende Bedeutung. Die Posaune blasenden Engel umflutet das gläserne Meer der Apokalypse (Offenb. Joh. IV, 3 und 6).

Im Farbenschimмер der grünblauen, rotbraunen und orangeroten Wolkenstreifen, aus denen es besteht, klingt der farbige Hauptakkord aus, den der Künstler mit höchster Kraft in den Gewändern Christi anschlägt und in den Harmonien der orna-

mental und figürlichen Nebenelemente auflöst. Die Farbenkomposition — und diese hat im Mosaik von S. Michele (wenn wir von den völlig erneuerten Figuren des hl. Cosmas und Damian absehen) keine nennenswerte Einbuße erlitten — ist noch über die Wirkung des Apsisbildes von S. Vitale im Sinne einer glänzenden Polychromie gesteigert. Zu diesem dekorativen Kolorismus gehört der Goldgrund als unentbehrliche Grundnote, wie er dank seiner lichtaugenden Kraft auch die notwendige Ergänzung zu den flächenhaft ausgebreiteten Gestalten bildet (Teil I, S. 352). Nur durch ihn erheben sie sich im idealen Raum zu körperhafter Erscheinung. Der neue Stil der Mosaiken von S. Vitale und S. Michele in Affricisco vermag in der wachsenden Vorliebe für klare Formenscharfe den Parallelismus der Entwicklung mit den Denkmälern der Reliefplastik und Kleinkunst (Teil I, S. 183 u. 197) nicht zu verleugnen. Die weiche malerische Gewandbehandlung (Teil I, Tafel XIX und Abb. 307, 310 u. 311) macht einen viel schrofferen



Abb. 368. Christus Immanuel, Hauptgestalt aus dem Apsismosaik von S. Michele in Affricisco (Berlin).



Kontrast der von schmalen Schatten begleiteten Faltenzüge mit den belichteten Faltenkämmen und Flächen Platz. In der Modellierung der Köpfe gewinnt mehr und mehr jene zeichnerische Klärung der Züge das Übergewicht, die wir zuerst in den bildnisartigen Charakterköpfen beobachten (Teil I, S. 350). Es ist, als wenn eine schärfere Beleuchtung die Schatten zusammenschwinden und sich mit dem Kontur vereinigen läßt, während noch um Mitte des 5. Jahrhunderts die Schattentiefe nicht mit den plastischen Grenzlinien der Formen zusammenzufallen pflegt (Tafel XX, 2 und Abb. 301). Die Halbschatten werden heller und wirken mehr als koloristische Abstufung, wenn sie auch ihre Bedeutung noch nicht verloren haben. Alles das gilt ebensowohl von den Porträtköpfen der Zeremonialbilder und dem Apsismosaik von S. Vitale wie von dem aus S. Michele, doch erscheint die Technik des letzteren in jeder Hinsicht am weitesten fortgeschritten. Die Strichführung des Konturs ist hier zusammenhängender. Aber darin, daß dieser Kontur ein farbiger, vorwiegend braunroter bleibt, wird die ältere malerische Auffassung nicht ganz verlassen. Der Wechsel in der Würfel- und Stäbchenform und das grobe Korn der Glasstifte, die Einfügung einzelner farbiger Akzente, vor allem von orange Glaswürfeln in die Lippen oder Nasenflügel, alles noch auf ein Zusammengehen im Auge bei weiterem Abstände berechnet, bedeutet noch immer ein Festhalten an gewissen illusionistischen Mitteln der farbigen Modellierung. So verrät auch das konturlose Absetzen belichteter Flächen und die starke Verkürzung des einen Nasenflügels, daß die Dreiviertelwendung (Teil I, S. 308 u. 310) und die etwas seitliche Beleuchtung des Kopfes trotz aller Annäherung an die Vollansicht des Gesichts die traditionelle Grundlage der Zeichnung und Abtönung des Antlitzes bleibt. Aber wie weit ist diese Behandlung von der unmittelbaren Übertragung antiker Malweise in das Mosaik (Teil I, S. 322) entfernt. Daß sich diesem durch ein entschiedeneres zur Geltungbringen der Zeichnung eine erhöhte Wirkung abgewinnen läßt, haben die byzantinischen Künstler mit ihrem ausgeprägten Gefühl für linearen Formabschluß erkannt.

In S. Vitale und in S. Michele sind die Apostel bereits aus dem Apsisbilde ausgeschieden. In der Sphäre des ewigen Lichts, in die der Herr entrückt erscheint, umgeben ihn die Engel, walten sie des Mittleramtes. Zielt doch der Fortschritt der religiösen Gedankenentwicklung dahin, die göttliche Seite seines Wesens mit der ganzen Fülle der Allmacht zu umkleiden. In der Kunst knüpft sich die Verbindung zwischen ihm und den Erzengeln anscheinend erst unter solchem Einfluß und in Anlehnung an den älteren Typus der von jenen begleiteten Gottesmutter. Die Vergöttlichung Marias hat sich im Orient außerordentlich rasch vollzogen. Das Konzil von Ephesus (430 n. Chr.) sanktionierte nur die schon eingewurzelte Glaubensvorstellung von der „Gottesgebärerin“ (Theotokos). Ebenso alt sind ihre Beziehungen zu den Engeln, die in der palästinensischen Marienlegende und den von ihr abhängigen Denkmälern (Teil I, S. 195 und 332) beständig in ihrer Umgebung weilen und in ikonenhaften Darstellungen regelmäßig ihre Begleitung bilden (Teil I, Abb. 185 u. 198). Sehr früh führt sie den Beinamen „Herrin der Engel“. So kann es uns nicht wundern, daß ihre Erhebung in den Apsisschmuck mitsamt ihren Trabanten im Morgenlande dem ephesischen Konzil jedenfalls sehr bald gefolgt, wenn nicht gar vorangegangen ist. Kompositionen historischen Charakters (s. u.) mögen als Vorstufe gedient haben.

Die ältesten Denkmäler und Zeugnisse lehren uns als bevorzugten Typus die sitzende Gottesmutter mit dem Kinde kennen. In der Tat war der Schritt, den die altchristliche Kunst zu tun hatte, um zu einem solchen Bildnis Marias zu gelangen, nicht groß. In der sepulkralen Malerei ist nicht nur das Bild der nährenden Mutter, sondern auch eine Art reprä-

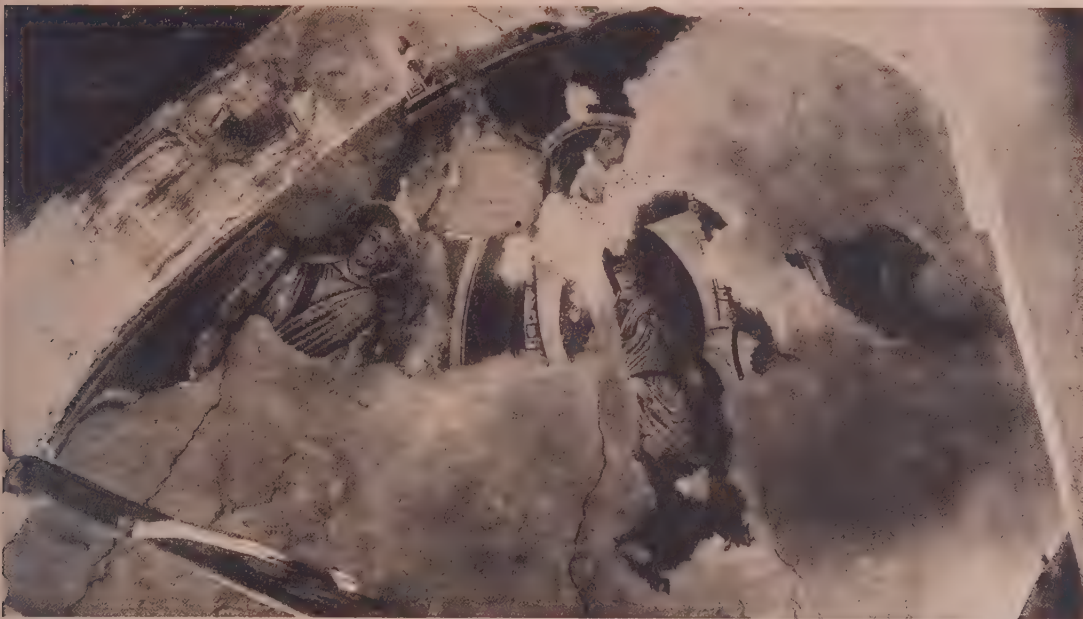


Abb. 369. Maria in der Glorie als Thron Christi mit Engeltrabanten, Apsismosaik der Panagia Kanakaria (Cypern)

(nach phot. Aufnahme von J. Smirnow).

sentativer Gruppe seit dem 2. Jahrhundert in der Komposition der Magieranbetung gegeben, in manchen jüngeren Beispielen der letzteren rückt Maria sogar in den Mittelpunkt, obgleich einzelne dieser Denkmäler noch den nackten Säugling der frühesten hellenistischen Auffassungsweise bewahren (Teil I, Abb. 62, 200 und 306). Die Herauslösung der Gottesmutter aus einer solchen Komposition und ihre Verselbständigung wird sich in Palästina vollzogen haben, wo dieselbe bereits im konstantinischen Zeitalter ihre streng monumentale Ausgestaltung gefunden hatte (Teil I, S. 341). Von da mag auch die Engelbegleitung herrühren. Ob dabei die Porträt-darstellung der römischen Kaiserinnen eine Anregung ausgeübt hat, muß dahingestellt bleiben. Es war nur natürlich, daß der allgemeine Zug nach äußerlicher Vergegenwärtigung der heilsgeschichtlichen Persönlichkeiten das Verlangen nach dem Bilde der Mutter des Herrn hervorrief. Die Legende wob bald ihr Gespinst um dasselbe. Die weitere ikonographische Entwicklung zielt parallel mit der dogmatischen dahin, die freie Gruppierung immer mehr in ein feierliches hieratisches Schema umzuwandeln, in jenes Schema, das die fünfteiligen Diptychen (Teil I, S. 195/6) wiederholen. Sein Vorkommen auf den Ampullen von Monza (Teil I, S. 310 und 341) läßt darauf zurückschließen, daß es in heiliggehaltenen Ikonen — solche besaß Palästina schon in altchristlicher Zeit z. B. in Lydda und sicher auch in Bethlehem — und dann auch im kirchlichen Mosaikschmuck kanonische Ausprägung gefunden hatte. Die mystische Ausdeutung der Bildtypen bemächtigte sich seiner sehr früh. Preist doch schon der Akathistos-Hymnos (Teil I, S. 310) Maria als „Kathedra des Königs“. Der Gedankengang, in dem der Vergleich sich bewegt, war dem palästinensischen Christentum von jeher geläufig (Teil I, S. 343/4). Man möchte glauben, daß die Symmetrie in der Haltung der Mutter in den Kunstdenkmälern (Teil I, S. 188/9) schon unter dem Zwange dieser Vorstellungen so stetig zunimmt.





Abb. 370. Verkündigung, Wandmosaik in der Altarnische der Basilika von Parenzo  
(nach Neumann-Wilha, a. a. O.).

Cypern bewahrt an der Nordostküste im verlassenen Kloster der Panagia Kanakaria ein Mosaik, das die Gottesmutter mit dem mitten vor ihrer Brust sitzenden, mit beiden Händen die Schriftrolle haltenden Kinde darstellt (Abb. 369). Trotz der weitgehenden Verstümmelung, von der hier nur der Knabe größtenteils verschont geblieben ist, vermag man deutlich zu erkennen, daß Maria, die das Purpurkleid nebst blauem Mantel trägt, beide Hände an seine Knie legte und vor allem, daß ihr Thron über der Weltkugel steht und von einer blauen Mandorla mit regenbogenfarbenem Rande umschlossen wird. Eine so starke Betonung ihrer göttlichen Würde bleibt ohne Gegenbeispiel und geht weit über das in den nächsten ikonographischen Parallelen (s. oben) Gebotene hinaus. Um-

geben war sie auch hier von zwei Engeln, von denen nur der eine zur Hälfte erhalten und wie der Christusknabe mit weißem Mantel über blauer Tunika bekleidet ist. Er hielt in der (zerstörten) Linken ein Zepter. In seiner reinen Frontstellung ordnet er sich der völlig ikonenhaften Auffassung des Bildes unter, die uns in demselben ein Werk der späteren, schon von der Rückwirkung des byzantinischen Stils berührten syrischen Malerei, — auf Syrien weist auch der orientalische Charakter des Knabenkopfes hin — aus dem 6., wenn nicht gar aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts zu erblicken erlaubt. Die Bogenleibung trägt noch mehrere Rundschilder mit Apostelbildnissen in mangelhafter Erhaltung. Ein zweites Mosaikbild der Gottesmutter in der Παναγία τῆς Κύρας auf Cypern harret bis heute einer genaueren Untersuchung. Über eine andere Darstellung Marias im Apsismosaik der Kirche des hl. Sergios in Gaza aus justinianischer Zeit berichtet der Rhetor Chorikios, daß sie das Kind „im Bausche“ (des Gewandes) halte, was sich ohne Zwang nur auf die Sitzstellung und auf eine ähnliche Anordnung beziehen läßt.

Daß die von Salzenberg beschriebene, im Typus entsprechende Gestalt der Gottesmutter (Theotokos) in der Apsis der Agia Sophia, die noch in ihren Umrissen unter der wieder darüber ausgebreiteten, vergoldeten Tünche erkennbar bleibt, mit einem Mosaikbilde des 6. Jahrhunderts eins ist und nicht eine spätere Wiederholung, also vom Bildersturm verschont geblieben sei, erscheint wenig glaubhaft. Wohl aber haben auch im Abendlande einzelne monumentale Marienbilder des 6. Jahrhunderts, die größtenteils auch in das byzantinische Kunstbereich fallen, die Stürme des Mittelalters überstanden. Sehr früh hatte der vorherrschende Typus der thronenden Gottesmutter, zweifellos vom altchristlichen Orient her, in Italien Eingang gefunden. Bischof Symmachus, ein jüngerer Zeitgenosse des Paulinus Nolanus, ließ — vielleicht noch vor dem ephesischen Konzil — eine solche Darstellung in der Apsis des Domes von Capua Vetere inmitten einer reichen Akanthusdekoration anbringen. Doch bildet dieser Fall anscheinend eine Ausnahme, und erst in Ravenna gewann das Muttergottesbild im male-

rischen Schmuck der Kirche eine gleichberechtigte Stellung mit der Majestas Domini (Teil I, S. 351). Der Parallelismus der Kompositionen springt in die Augen, wenn wir vernehmen, daß zuerst in der untergegangenen Basilika S. Maria Maggiore „des Wortes Erzeugerin“ (nach Agnellus) in der Altarnische dargestellt war, wie der Erbauer, Bischof Ecclesius, ihr das Modell der Kirche darbot. Hinzugefügt aber war dieser Darstellung eine Bilderfolge aus dem Jugendleben Christi, wie in der römischen Basilika gleichen Namens (Teil I, S. 332). Der tiefere Sinn der Stellvertretung Marias in solchen Zeremonialbildern erschließt sich uns noch klarer dank der nahezu vollständigen Erhaltung der Mosaiken des Presbyteriums im eufasianischen Bau der Basilika von Parenzo (Abb. 346).

Wohl nimmt Maria hier die Mitte der Apsis ein, aber die von der Gotteshand gehaltene Krone im Gewölk über ihrem Haupte ist dem Kinde in ihrem Schoß bestimmt, und diesem bringen auch die von beiden Seiten nahenden Heiligen der Kirche — der erste links ist durch die Inschrift als Maurus kenntlich gemacht —, von den Erzengeln begrüßt, ihre Kronen dar. Maria, und gewiß nicht ihr allein, gilt das Kirchenmodell in der Hand des Eufrasius, dem sein Archidiakon Claudius in Begleitung seines Söhnchens folgt. Als Gegenfigur ist auch die mittlere Gestalt der rechten Seite mit farbigem Mantel und mit dem Evangelienbuch ausgestattet, obgleich oder da in ihr ein Märtyrer von priesterlichem Range verkörpert zu sein scheint. Der geistige Mittelpunkt bleibt Christus, Maria ist mit ihm in dienender Rolle vereinigt, das Wort von der „Kathedra des Logos“ unmittelbar in die Anschauung übersetzt, wie ihre ganze Stellung das ausdrückt. Auf die Vorstellung von ihrer Mutterschaft gründet sich ihre Erhebung auf den göttlichen Thron. Daher werden uns in der tieferen Zone an den Seitenwänden der Altarnische nur zwei Szenen aus ihrem irdischen Wandel, die uns ihren Eintritt in diesen hohen Beruf vergegenwärtigen, vorgeführt: links die Verkündigung (Abb. 370), rechts die Heimsuchung. Mit dem Spinnerät in der Linken sitzt sie vor dem als Basilika aufgefaßten Tempel und legt die Rechte an den Mund zum Zeichen des aufmerksamen Verständnisses der himmlischen Botschaft, die ihr der heraneilende Gabriel verkündet. Während im zweiten Bilde ihre gesenkten Arme die Demut ausdrücken, tritt ihr Elisabeth mit gleicher Haltung der zum Gruße geöffneten Hände aus ihrem Hause entgegen, dessen Vorhang ein gespannt hinausblickender Knabe zurückzieht, ein genrehafter Zug, der wohl auf die Buchmalerei zurückweist.

Drei Einzelgestalten an den schmalen, die Fenster der Apsis trennenden Mauerstöcken weisen nicht auf Maria, sondern auf das Priester- und Lehramt und auf die göttliche Macht des Heilands voraus, Zacharias zur Rechten und der Täufer zur Linken, eines die Weltkugel haltenden Erzengels, zweifellos Michaels. Und am Triumphbogen erblicken wir den Immanuel selbst mit dem geöffneten Buche thronend, vom Chor der Apostel umgeben (Abb. 346). Die untere Hälfte dieses gesamten Bildstreifens ist mit absichtlicher Beschränkung auf ein einziges Standmotiv in neuester Zeit wiederhergestellt. Im übrigen haben die Mosaiken wenig durch Restauration gelitten, und ihre etwas leere und starre Formensprache, von der nur die beiden Darstellungen aus dem Marienleben mehr oder weniger frei sind, kündigt bereits den beginnenden Niedergang des altbyzantinischen Monumentalstils an. Das Hauptbild nimmt sich namentlich in den Figuren der Erzengel wie eine abgeschwächte Wiederholung des Apsismosaiks von S. Vitale aus. Eine rühmliche Ausnahme von der allgemeinen Glätte macht auch hier die lebendigere Wiedergabe der Porträtköpfe, Vorzüge, welche ebenso die Mosaiken der Krönung zweier Märtyrer und Bischöfe durch Christus in zwei kleineren Nischen der Basilika auszeichnen. Das gilt endlich auch von den Brustbildern der zehn Märtyrerinnen an der Bogenleibung der Apsis, die hier sichtlich zur Ehre der Gottesmutter das Lamm im Scheitel umgeben. Von dem Fassadenmosaik — in diesem war anscheinend Christus in apokalyptischer Glorie dargestellt, von den Evangelistensymbolen getragen, (Teil I, S. 350/1 und 355) — sind nur vier Heiligengestalten und die sieben flammenden Leuchter übrig geblieben. Eine Darstellung der Verklärung an dem Außengiebel über der Apsis ist schon im vorigen Jahrhundert gänzlicher Zerstörung anheimgefallen.





Abb. 371. Szenenfolge aus dem Mosaikenzyklus von S. Apollinare Nuovo (Ravenna): Austreibung der Säue, Christus und die Samariterin, Segnung der Brote und Fische.

Die hohe Verehrung, welche das morgenländische Christentum der Gottesmutter entgegenbrachte, hatte schon früh eine weitere Vervielfältigung der kanonischen Ikonentypen zur Folge, wenn auch im ausgehenden Altertum keiner von ihnen die gleiche Bedeutung wie das Idealbild der thronenden Himmelskönigin erlangte. In Byzanz genoß neben der Hodegetria eine zweite Darstellungsart Marias in aufrechter Haltung besonderes Ansehen, die aus der Sitzfigur abgeleitet erscheint. Die Bleisiegel zweier berühmter Muttergotteskirchen, der ersten ihr geweihten Basilika des Kyros und der Blachernenkirche (Teil I, S. 228), weisen schon um die Wende des sechsten Jahrhunderts die Gestalt der stehenden und das Kind in ähnlicher Weise wie beim Kathedratypus mitten vor der Brust haltenden Jungfrau auf, mit dem Unterschiede, daß es manchmal von der Mandorla umgeben ist. Der Stammtypus der Blacherniotissa ist jedoch schwerlich erst von der byzantinischen Kunst, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls schon von der für den Osten maßgebenden palästinensischen Ikonographie ausgebildet worden.

Einer Bevorzugung des Bildes der Theotokos in der Altarnische mußte im allgemeinen die Architekturentwicklung im Osten Vorschub leisten. Die Hinwendung zum Zentralbau verrückte notwendigerweise den Schwerpunkt der herkömmlichen Verteilung des Bildschmucks, indem sich in der Kuppel ein zweites, der Apsis in ästhetischer Hinsicht überlegenes, in symbolischer dank der raschen Fortbildung der liturgisch symbolischen Topographie des Heiligtums mindestens ebenbürtiges Hauptfeld für die Veranschaulichung der heiligsten Gestalten eröffnete. Wir sind leider nur mangelhaft über die Art der Ausschmückung des Kuppelgewölbes in altbyzantinischer Zeit unterrichtet. Immerhin bezeugen Konstantinos Rhodios und Nikolaos Mesarites (S. 381) für die Apostelkirche als Kuppelmosaik ein Christusbild, das schwerlich der Zeit

Basilus I. mehr als seine Freilegung und Wiederherstellung nach dem Bildersturm verdankte. Mag aber auch der Typus damals eine Annäherung an die ikonographische Auffassung des Mittelalters erfahren haben, so läßt sich doch die Darstellung des Brustbildes Christi im Sinne der Einheit von Vater und Sohn, die den dogmatischen Konzilsbeschlüssen des

6. Jahrhunderts entsprach, der altbyzantinischen Kunst nicht ohne zwingende Gründe absprechen, zumal im justinianischen Prachtbau kaum ein anderer Gegenstand für das mittlere Kuppelbild übrig blieb. Vielmehr erscheint es für die der Agia Sophia gleichartige, rings von einem Fensterkranz durchbrochene Gestalt der Kuppel in hohem Grade geeignet, war es doch (nach Mesarites) nur von radial ausstrahlenden Ornamentborten — offenbar als Schmuck der flachen Gewölbrinnen — umgeben. Keinesfalls war, wie in S. Marco zu Venedig, dem Abbild der Apostelkirche, u. a. jüngeren Denkmälern (s. 5. Kap.) die Gestalt des Herrn aus der Himmelfahrt in die Hauptkuppel hinaufgerückt, während die auf Erden zurückbleibenden Apostel und Maria sich ringsum in der unteren Zone verteilten. Dieselbe Quelle berechtigt vielmehr zu der Annahme, daß im justinianischen Bau, zum Teil in Übereinstimmung mit der Markuskirche, ein umfassender christologischer Bilderzyklus sich über die Schildmauern der Kreuzarme und die Tonnengewölbe der Hauptbogen ausbreitete und daß die Ereignisse von der Geburt bis zu der in der linken Nebenkuppel dargestellten Verklärung auf der Nordseite, die auf das Leiden und die Auferstehung des Herrn bezüglichen Szenen mit der Kreuzigung als Kuppelbild im Osten und die Erscheinungen des Auferstandenen bis zur Himmelfahrt in der Südkuppel und im rechten Kreuzarm ihre Stelle hatten. Die westliche Nebenkuppel zeigte endlich, wie in Venedig, das Pfingstwunder, während das Wirken der Apostel auf den Wandflächen darunter geschildert war. Mittelalterliche Miniaturen (s. 5. Kap.) scheinen noch einen Zusammenhang mit diesen Darstellungen zu verraten. Obgleich manche Einzelheiten besonders in der deklamatorisch gehaltenen Beschreibung des Rhodios Bedenken erwecken, wird man den gesamten Bildschmuck nicht für ein Erzeugnis der Restauration unter Basilius I. erklären dürfen.

Ließ doch dieser sogar Mosaiken aus dem der Apostelkirche anliegenden Mausoleum Justinians (S. 381) ausbrechen und in die von ihm neu erbaute Palastkirche (s. 4. Kap.) übertragen.



Abb. 372. Szenenfolge aus dem Mosaikenzyklus von S. Apollinare Nuovo (Ravenna): Christus und die Jünger in Gethsemane, Verleugnung Petri, Verhör Christi vor den Priestern.



Die Auswahl der Bilder läßt das Bestreben erkennen, die göttliche Natur Christi möglichst stark zu betonen, doch fehlt ihr noch jede Beziehung zum kirchlichen Festzyklus, wie er durchgehends den mittelbyzantinischen Mosaikenzyklen (s. 5. Kap.) zugrunde liegt. Vielmehr beherrscht noch ein starker historischer Zug die Szenenfolge und die Bildgestaltung. Die Kreuzigung z. B. erscheint durch eine größere Anzahl von Nebenfiguren, darunter den Hauptmann Longinos und eine Schar von Zuschauern, erweitert. Christus war im langen Kolobion noch zwischen den Kreuzen der Schächer dargestellt. Das Abendmahlsbild hingegen gab den liturgischen Typus wieder (Teil I, S. 295 u. 300) und enthielt, wie auch das Pfingstbild, bereits die durch die byzantinische Theologie festgestellte Zwölfzahl der Apostel mit Einschluß des Paulus und der Evangelisten Markus und Lukas. Im Auferstehungsbilde (bzw. bei den Frauen am Grabe) hatte der Künstler — sein Name Eulalios ist durch mehrere Zeugnisse überliefert — die eigene Gestalt neben den Grabeswächtern eingefügt, während eine solche Selbstdarstellung im Mittelalter von der Kirche nicht geduldet worden wäre. Im einzelnen lassen die Beschreibungen manche Übereinstimmungen mit der palästinensischen Ikonographie erkennen, aber die Kompositionen scheinen mehrfach erst durch Eulalios selbst ihre bleibende Fassung für die byzantinische Kunst erhalten zu haben.

Wie dieser gesamte Mosaikenzyklus der Apostelkirche, so verdankte auch der älteste Bildschmuck der Agia Sophia nach Angabe des Chronisten Theophanes seine Entstehung nicht Justinian selbst, sondern seinem Neffen Justin II., der wahrscheinlich als Thronfolger schon die Erneuerung der Kuppel nach ihrem Einsturz (S. 376) überwacht und als Stellvertreter des Kaisers die Neuweihe des Heiligtums vollzogen hatte. Bestätigt wird diese Nachricht durch das Lobgedicht des Corippus auf Justin II., das zugleich Aufschluß über den Umfang und Inhalt der Bilderfolge gibt, wenngleich nur in verhüllter Andeutung. Ausdrücklich wird hier die Veranschaulichung dogmatischer Vorstellungen als Leitgedanke des Zyklus hervorgehoben. Nach den Worten des Dichters wurde darin die Allgegenwart des Dreieinigten Gottes und die Doppelnatur Christi „erwiesen“, sein freiwilliger Eintritt in die Welt durch die Jungfrau, die Offenbarung seiner göttlichen Kraft in den Wundern, sein Opfertod und seine Erhöhung durch die Himmelfahrt und seine Wiederkunft als Weltrichter. Anscheinend wird auch auf ein Bild des segnenden Pantokrator in der Kuppel Bezug genommen, die nach dem Zeugnis des Paulos Silentiarios unter Justinian nur ein Kreuz als Symbol des Herrn enthielt. Maria wäre dann wohl auch in der Agia Sophia von jeher die Apsis vorbehalten geblieben, in der man noch heute durch den vergoldeten türkischen Kalkputz die Umrisse eines Gottesmutterbildes unbestimmter Entstehungszeit (S. 432) erkennt. Die nach Angaben von Augenzeugen ausgeführte Nebenfigur des Engels am Tonnengewölbe zur Rechten könnte man vielleicht, wenn auf die Zeichnung Salzenbergs Verlaß ist, für eine Arbeit altbyzantinischer Zeit halten. Die einzigen sicheren, wenngleich stark erneuerten, Überreste des ältesten Bildschmucks der Sophienkirche aber sind wohl die ihr Antlitz mit den Fittichen verhüllenden Seraphim in den für Menschenhände fast unerreichbaren Zwickeln unter der Kuppel (s. Tafel XXII).

Das Überhandnehmen und die Erweiterung des neutestamentlichen Stoffes in den erzählenden Bilderfolgen bezeichnet unverkennbar im christlichen Orient das Ziel, dem die kirchliche Malerei schon seit dem Anfang des sechsten Jahrhunderts zustrebt. Einen reichen Zyklus von Darstellungen aus der evangelischen Geschichte beschreibt Chorikios von Gaza in der mehrerwähnten Sergioskirche (Teil I, S. 346 u. S. 389). Daß der alttestamentliche Bildstoff allmählich sogar aus dem Hauptschiff der Basilika auszuscheiden beginnt, davon zeugt



Abb. 373. Südliche Obermauer (Endstück) des Mittelschiffs von S. Apollinare Nuovo (Ravenna) mit Mosaikschmuck: (oben) Frauen am Grabe, Gang nach Emmaus, Thomaswunder, (im Fenstergaden) Propheten und Apostel, (zuunterst) Theodorichs Palast und ein Märtyrer.

der Mosaikschmuck eines Baudenkmals, das in Ravenna ein Beispiel ziemlich vollständiger Erhaltung der Dekoration des Langhauses bietet. In S. Apollinare Nuovo fehlt zur Vergegenwärtigung des ursprünglichen Gesamteindrucks nur das Apsismosaik, da der Altarraum im 18. Jahrhundert erneuert ist. Dafür erglänzen die Wandflächen der Obermauer über den Säulenreihen des Mittelschiffs noch in ununterbrochenem Schimmer des Goldes. Auf jedes architektonische System von Rahmungen ist hier gänzlich Verzicht geleistet. Das Flachornament übernimmt die Gliederung der Wand, die nicht mehr ihre statische Funktion ausdrücken soll, sondern sie einzig und allein in drei Bildstreifen zerlegt und in den beiden oberen einzelne Bildfelder abgrenzt. Ein einheitlicher Plan scheint dem Ganzen zugrunde zu liegen, und doch erweisen sich bei genauerer Prüfung dessen Teile nicht als die Arbeit ein und derselben Zeit. Vielmehr bestätigt sich dadurch die Richtigkeit der leider unvollständigen und unklaren Angabe der Chronik des Agnellus, daß die Kirche, wie die Gründungsinschrift in der Apsis meldete, von Theodorich d. Gr. im Namen Christi erbaut worden war (S. 396/7), aber erst durch den Erzbischof Agnellus († 589) dem katholischen Kult geweiht wurde. Von Mosaiken erwähnt die Chronik nur die Märtyrerprozessionen (Tafel XXIII u. Abb. 373) im untersten Streifen, augenscheinlich als eine Stiftung des Agnellus. Diese beiden Frieze sind erst im Jahre 1844



unter dem späteren Bewurf wiederentdeckt worden, während die oberen Mosaiken jederzeit sichtbar geblieben waren. Der neutestamentliche Bilderzyklus nimmt den schmalsten Streifen unmittelbar unter der Decke ein und zerfällt in zwei Folgen, von denen die eine an der Nordwand die Lehrtätigkeit und die Wunder (Abb. 371), die andere an der südlichen Obermauer die Passion Christi (Abb. 372) schildert, ohne sich streng am geschichtlichen Faden zu halten. Das eigentliche Band bildet vielmehr, wie die neuere Forschung erkannt hat, eine dem jakobitischen Ritus (Palästinas) entsprechende Perikopenfolge vom Sonntag der Quadragesima bis Ostern.

Zwischen beiden Reihen bestehen zwar einige durchgehende Unterschiede, in den Grundprinzipien der Bildgestaltung aber und in der technisch-stilistischen Behandlung stehen sie doch als ein geschlossenes Werk da. Die Komposition ist namentlich in der ersten Serie eine überaus einfache, reliefmäßige. Sie steht mehrfach noch den ikonographischen Typen der Säulensarkophage und der ihnen verwandten Denkmäler außerordentlich nahe, so z. B. beim Gespräch Christi mit der Samariterin (Teil I, S. 112), bei der Erweckung des Lazarus, bei der Segnung von Fisch und Brot (Abb. 371) und der (fast zerstörten) Weinverwandlung. Diese Übereinstimmungen können um so weniger auf Zufall beruhen, als auch die Muscheln, welche die Bilder trennen, wie es öfter in jener Sarkophagklasse vorkommt (Teil I, S. 110), in der Mitte in den Adlerkopf, der ein Diadem hält, ausgehen. Manche Szenen sind neu, wie die Gleichnisse vom Zöllner und Pharisäer und vom Scherflein der Witwe, oder sie zeigen eine etwas fortgeschrittene Auffassung. So liegt die Hämorrhöissa mit bedeckten Händen Christus zu Füßen. Bei der Scheidung der Böcke umgeben ihn zwei Engel. Für die erste und letztgenannte Szene bieten die von Palästina pilgern gesehenen Mosaiken der Zion- und Eleonakirche in Jerusalem das einzige Gegenbeispiel in der altchristlichen Malerei, was auf ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis zurückschließen läßt. Die einfache Gegenüberstellung der Figuren wird vor der zentralen Anordnung bevorzugt und, die Austreibung der Säue (Abb. 371) ausgenommen, in der die landschaftliche Szenerie mit der Höhle, wo der Besessene haust, und dem Wasser angedeutet ist, macht höchstens ein wenig Hintergrundsarchitektur dem Goldgrund den Platz streitig. Doch stehen die kurzen Figuren, deren Bildung und Kopftypen in die gleiche Richtung weist, fest auf dem grünen Bodenstreifen und werfen Schlagschatten. Lebhaftige Farben: Rot, Orange, Hellblau, überwiegen oder wirken mit dem Weiß zusammen. Christus trägt überall das Purpurgewand und hat den Kreuznimbus. Überhaupt ist das Kostüm durch jüngere Motive, die Pänula, die jüdische Priestertracht u. a. m. bereichert. An Stelle des jugendlichen Galiläertypus mit tief über die Stirn reichendem langlockigem Haupthaar tritt in den Passionsszenen der Gegenseite (Abb. 372), wohl mehr infolge der verschiedenen ikonographischen Tradition als in bewußter Zuspitzung des Gegensatzes, das historische Christusideal mit gescheiteltem Haar und anfangs kürzerem, in den letzten Bildern aber ziemlich langem Vollbart. Palästinenischer Einfluß ist in diesem Wechsel des ikonographischen Typus und in manchen anderen Zügen der Serie nicht zu verkennen, so z. B. in der Säule mit dem Hahn bei der Ansage des Verrates und vor allem in der Grabrotunde mit dem fortgewälzten Stein, auf dem der Engel sitzt (Abb. 373), ja es bestehen wohl wieder engere Beziehungen zu einzelnen Mosaiken der Heiligtümer Jerusalems, so vor allem des als Schauplatz der Verleugnung Petri geltenden sogen. Hauses des Kaiphas (Teil I, S. 208) und bei der eigenartigen Gethsemaneszene (Abb. 372) zum Apsisbilde der schon von Etheria (Teil I, S. 247) erwähnten Memorialkirche. In gegenständlicher wie in formaler Hinsicht ergeben sich daher häufigere Berührungen mit den kleinen Tafeln der Tür von S. Sabina (Teil I, S. 138). Eine ihr verwandte Redaktion, die Reliefkompositionen in eine entsprechende malerische Gruppierung auflöst, liegt uns in den Mosaiken der Südseite vor. Fast ausnahmslos sind die Köpfe auch hier in gleicher Höhe gehalten; mögen die Gestalten sitzen oder stehen. Aber die repräsentative Darstellungsform ist mehr zur Geltung gebracht, indem nicht nur die meisten Köpfe, sondern auch die Hauptgestalten sich voll dem Beschauer zuwenden. Pilatus bei der Händewaschung, Petrus bei der Verleugnung (Abb. 372) bieten dafür schlagende Beispiele. Dadurch, daß Christus hier öfters in Frontansicht in die Mitte rückt und die in der Passionsfolge beträchtlich vermehrte Zahl der Personen symmetrisch zu beiden Seiten aufgeteilt wird, erhält selbst eine so dramatische Szene wie die Gefangennahme mehr Spannung als lebendige Aktion. Noch feierlicher wirkt seine Anrede an die am Boden sitzenden und miteinander verhandelnden Elf in dem durch ein paar Bäume angedeuteten Gethsemanegarten (Abb. 372). In der allgemeinen Ruhe der Schilderung liegt antike Zurückhaltung, die sich in den repräsentativen Stil umzusetzen beginnt, aber noch oft eine große Frische des mimischen Ausdrucks verrät. Von der leidenschaftlichen Art der syrischen Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts ist hingegen wenig zu spüren.





1.



2.

1. Christus auf dem göttlichen Thron mit Engeltrabanten	} Wandmosaiken in S. Apollinare Nuovo (Ravenna).
2. Maria als Himmelskönigin mit Engeltrabanten	





Eine altertümliche, auf hellenistisch antiochenischer Grundlage erwachsene Tradition hat in dieser Bilderfolge wohl auf palästinensischem Boden sich in die strengere Kompositionsform der byzantinischen Kunst umgesetzt. Das verleiht dem neuteamentlichen Mosaikenzyklus von S. Apollinare Nuovo seine besondere Bedeutung. Einen Beweis mehr für seinen etwas rückständigen Charakter bildet der Umstand, daß die Wiedergabe der Kreuzigung vermieden worden ist. Den historischen Stil der byzantinischen Mosaikmalerei, der die Aufgabe gestellt war, Justinians Prachtbauten zu verschönern, werden wir uns nach den Miniaturen des Rossanensis, den Mosaikbildern in S. Vitale und den Marienszenen in Parenzo richtiger vergegenwärtigen können als durch die schlichte Sprache der Stiftung Theodorichs. Daß es an manchen Übereinstimmungen nicht fehlt, z. B. im Abendmahl (s. S. 158), beruht auf allgemeineren ikonographischen Zusammenhängen.

Ohne Schwanken wird man mit dem Leben Jesu auch die sechzehn nahezu lebensgroßen Apostel- (bzw. Evangelisten-) und Prophetengestalten dem ursprünglichen Wandschmuck zurechnen haben, die in S. Apollinare Nuovo jederseits in der zweiten Zone zwischen den Fenstern und zugleich unter den Muschelnischen der ersten stehen (Tafel XXIII und Abb. 273). Sie sind durch Buch oder Schriftrolle gekennzeichnet und auch durch das Lebensalter und die ausdrucksvollen Kopftypen unterschieden, aber nicht so scharf, daß wir bei dem Mangel von Beischriften und des ausgesprochen byzantinischen Porträtcharakters (S. 420) die einzelnen benennen könnten. Ob an der härteren, wenngleich noch breiten und flächigen Faltengebung die moderne Restauration die Hauptschuld trägt oder die Dazwischenkunft byzantinischer Künstler, ist schwer zu entscheiden. Das feste, durch den Schlagschatten verdeutlichte Aufstehen aber und die durch den Goldgrund gesteigerte statuarische Wirkung verdanken die Gestalten noch lebendigem antiken Kunstempfinden. Wenn das Auge an der Obermauer zum untersten Bildstreifen herabgleitet, so empfängt es einen ganz anderen Eindruck (Abb. 373 und Tafel XXIII/IV).

Den Märtyrern (Abb. 373), welche dort in langem Zuge dahinschreiten, ist die freie Sicherheit der Haltung verloren gegangen. Die Füße sind in der Regel stärker abwärts gerichtet und in seitlich schreitende Bewegung gesetzt, obwohl zum mindesten der Oberkörper sich in die Frontstellung herumwendet und der Blick auf dem Beschauer haftet. Aus den Mienen spricht realistische Charakteristik. In die Gewandung sind lineare Faltenzüge eingezeichnet. Die elegante Grazie der Märtyrerinnen drüben (Tafel XXIII) verhüllt die Schwächen dieses Stils weit glücklicher. Durch zurückgebogene oder vorstrebende Haltung, durch reichere Abwechslung in der Stellung der zierlichen Fußspitzen, auf die wir gleichsam herabsehen, wird dem Auge reiches momentanes Leben vorgezaubert. Die hübschen Köpfchen lassen freilich keine so mannigfaltige Individualisierung zu, aber die verschiedene Neigung stimmt den Ausdruck des gleich gerichteten Blickes ab. Den schlanken Wuchs und die Körperbewegung hebt die knappe Umhüllung aufs wirksamste hervor. Wir unterscheiden im Kostüm die drei den höchsten Staat der höfischen Frauentracht bildenden Kleidungsstücke, das weiße Oberkleid mit gewirkten Claven und die aus seinen weiten Ärmeln hervorkommenden perlenbesetzten engen Ärmelaufschläge des Unterkleides, als drittes endlich die schärpenartig mehrmals um die Gestalt herumgeführten Bahnen des gegürteten golddurchwirkten Überwurfs, der dem kaiserlichen Loron mit seinem herabhängenden unteren Ende so ähnlich sieht. Hals und Haar umgibt reichste Juwelenzier, ein weißes Schleiertuch wallt von dem aufgebundenen Haarknoten, Rücken und Hände bedeckend, herab. Wie sich in alledem eine jüngere Mode zu verraten scheint, so bleibt freilich auch die Verkörperung des aristokratischen byzantinischen Frauentypus in den Märtyrerinnen weit hinter der lebensvollen Naturauffassung des Zeremonialbildes in S. Vitale zurück (Abb. 361). Die Zeichnung der Köpfe kommt dem Stil der Mosaiken von Parenzo nahe (Abb. 346 u. 370).

In den Märtyrerprozessionen können wir daher nur die Stiftung des Agnellus erblicken. Aber gehört ihm die ganze Dekoration der untersten Wandstreifen? Es ist ein auffallender, wenngleich kein widersinniger Gedanke, daß alle diese Heiligen, unter denen neben der Mehr-





Abb. 374. Das Opfer Abels, Melchisedeks und Abrahams, Wandmosaik in S. Apollinare in Classe (Ravenna).

zahl der einheimischen auch römische, antiochenische u. a. mehr vertreten sind, diesseits aus der Hafenstadt Classis, drüben aus Ravenna (Abbildung 373) herauszukommen scheinen. Sie genossen ohne Zweifel alle im ravennatischen Kult Verehrung. Allein, wenn schon die Darstellung des befestigten Hafens mit den Schiffen und den deutlich gekennzeichneten, heute freilich nicht mehr sicher bestimm- baren Gebäuden, die seine Mauern überragen, ein ausgesprochenes Lokalinteresse bekundet, so tritt doch das Palatium Theodorichs, dessen Pracht nach der Schilderung zeitgenössischer Quellen mit dem Kaiserpalast in Byzanz wetteiferte, mit seiner viersäuligen Giebelfront und den niedrigeren Seitenflügeln, über denen sich ein Söller (sola- rium) hinzieht, in dem Stadtbilde von Ravenna vielleicht über Gebühr hervor. Da eine aufmerk- same Betrachtung uns überdies in seinen Arkaden Reste von später beseitigten Figuren, an manchen Säulen abgeschnittene Hände u. a. m. entdecken läßt, wird der Verdacht zur Gewißheit, daß diese beiden Städteansichten einst eine Reihe weltlicher, vielleicht Theodorichs Taten zur See und zu Lande verherrlichender Szenen, eröffneten. Agnellus behielt, Vorhandenes benutzend, von der Bilderchronik des arianischen Barbarenkönigs bei, was sich mit seinen Märtyrerfriesen vereinigen ließ. Und die letzteren brachten eine durchaus glückliche, die Wirkung der Archi- tektur unterstützende Ergänzung des oberen Bildschmucks. Die Länge der Wände ruft zwar durch die etwas reichliche Wiederholung der Motive den Eindruck einer gewissen Einförmig- keit hervor, aber der lebhafte Wechsel der Bewegungsmomente läßt wenigstens bei den Frauen- gestalten die Ermüdung nicht aufkommen und leitet den Besucher der Kirche durch das Schiff zum Altarraum. Am Ende kommt die Bewegung zum Stehen. Geführt vom hl. Martin auf der einen und von den (auf Grund der alten Namensbeischriften bei der Wiederherstellung im Jahre 1844 erneuerten) drei Magiern auf der Gegenseite (Tafel XXIII), findet die Pro- zession ihr Ziel in den ikonischen Gestalten des thronenden Christus und Marias, die selbst als Thron das Kind auf den Knien hält (Tafel XXIV, 1 u. 2).

Beide umgibt eine Ehrenwache von vier Engeln, von denen jedoch nur die zur Rechten Christi, d. h. die links befindlichen, und der rechts neben der Gottesmutter stehende, von Restaurationen einigermaßen frei geblieben sind. Die Gestalt des Herrn ist ebenfalls zum größten Teil ergänzt, und zwar fälschlich mit einer

Fackel statt des geöffneten Buches in der Linken. Der gut erhaltene Kopf weicht von dem sonst in Ravenna vertretenen bärtigen Christustypus (Abb. 4 u. 367) nur im milderen Ausdruck merklich ab. In der schmalschultrigen, kleinköpfigen Figur und in den Zügen Marias, der dünnen geraden Nase, dem kleinen Munde und den dichten, geschwungenen Brauen erscheint das syrische Rassenideal (Teil I S. 295) noch reiner bewahrt. Daß sie die Rechte zum Segen erhebt, ist wohl ein Zugeständnis an das abendländische Empfinden. Trotzdem hat sie die starre ikonenhafte Haltung mit gleichzeitigen oder sogar jüngeren Darstellungen der Gottesmutter (S. 368 und 371) gemein. Das Bestreben, die Verkürzung des Unterkörpers teils durch Aufsicht zu ersetzen, teils zu verschleiern, und der hohe Sitz des Kindes macht es verständlich, wie aus solchen Vorstufen der Blachermotissa entstehen konnte (S. 375).



Abb. 375. Privilegienerteilung durch Konstantin IV. an Bischof Reparatus, Wandmosaik in S. Apollinare in Classe.

Zu den durch Agnellus hinzugefügten Teilen des Mosaikschmuckes gehört auch ein von der inneren Fassadenwand in eine Kapelle übertragenes Bruchstück der Porträtdarstellung Justinians. Die Chronik erwähnt es zusammen mit einem verlorenen Bildnis des Erzbischofs als an jener Stelle befindlich. Aus den gealterten und aufgeschwemmten Zügen ist die unruhige Energie geschwunden, die das unschöne Antlitz des Kaisers in S. Vitale (Abb. 314) beseelt.

Die späteren Teile der Mosaiken von S. Apollinare Nuovo lassen keinen Zweifel, daß schon in den letzten Jahrzehnten der langen Regierungszeit Justinianus das altbyzantinische Kunstschaffen im Ermatten begriffen war. Aber wir sind fast erstaunt, in den um hundert Jahre später entstandenen jüngsten Mosaiken von Ravenna nicht einem viel größeren Verfall zu begegnen. In den Widmungsbildern, die der Erzbischof Reparatus damals an den unteren Wandflächen der Altarnische von S. Apollinare in Classe ausführen ließ, zehrt die Kunst freilich von den alten Vorbildern, und was sie daran selbsttätig ändert, bedeutet einen weiteren Verlust an lebendiger Handlung und eine Zunahme der symbolischen Beziehungen auf der einen, der repräsentativen Komposition auf der anderen Seite.

Eine einzige Szene, deren Schauplatz durch die Muschelnische und den zurückgezogenen Vorhang auch äußerlich einer Apsis angeähnt erscheint, vereinigt um den Altartisch die uns aus S. Vitale bekannten alttestamentlichen Vorläufer (S. 424) des Opfertodes Christi (Abb. 374). Melchisedek nimmt, vom Altar halb verdeckt, in der symmetrischen Bewegung des Brotbrechens die Stelle des Priesters ein, Abraham schwingt nicht mehr das Schlachtmesser über seinem Sohne, sondern führt Isaak heran, und nur das Opfer Abels entspricht ganz dem älteren Vorbild. Nicht mehr als eine schwache Nachahmung der Prozession Justinians in S. Vitale, die





Abb. 376. Zuführung der Matrone Turtura zur Gottesmutter durch die hl. Adaeuctus und Felix, Wandgemälde der Comodillakatakomben (Rom)

(nach Wilpert, N. Bull. di archeol. crist. 1904).

alle Feinheiten eingeübt hat, verrät der auf der Gegenseite dargestellte Akt der Übergabe der Privilegien durch Kaiser Konstantin IV. Pogonatos an die Kirche von Ravenna (Abb. 375). Die Handbewegungen des Kaisers und des Empfängers, den ein Presbyter und mehrere Diakonen begleiten, vollziehen sich so mechanisch, daß man sie kaum bemerkt. Den Eindruck handlungslosen Dastehens hat zwar eine ungeschickte Restauration des 16. Jahrhunderts verstärkt, die fast die ganze untere Hälfte des Bildes umfaßt, er entspringt aber im Grunde doch der kerzengeraden Haltung der in gleichmäßigen Abständen und geringen Deckungen aneinander gereihten Gestalten. Ihr Bestes leistet diese Kunst immer noch in der Charakteristik der Köpfe. Mit gewohnter Wirklichkeitstreue stellt sie uns in den jugendlichen Zügen des Kaisers und seines jüngeren Bruders Heraklius sowie seines Sohnes Justinians II. (der Kopf des zweiten Bruders Tiberius ist gänzlich zerstört) ein entartetes Geschlecht vor Augen. Die Bildnisköpfe der zwischen den Fenstern abgebildeten Bischöfe Ecclesius und Symmachus sind weniger lebensvoll ausgefallen, und ihre langgestreckten Gestalten geben eine Vorstellung von der schematischen Behandlung der Figur im Ganzen. Die malerische skizzenhafte Modellierung und die Farbenwirkung verblasen stark in den hellen, stumpfen Tönen dieser Mosaiken, denen noch zwei größtenteils erneuerte Evangelistenporträts unter den Erzengeln (S. 419) an der Stirnwand zuzurechnen sind.

Es kann nicht bezweifelt werden, daß im byzantinischen Reich neben der Mosaiktechnik auch die Wandmalerei fortgesetzt dem kirchlichen Schmuckbedürfnis zu dienen hatte, und es ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß ihr Stil sich seit dem 6. Jahrhundert mehr und mehr in der durch die erstere gewiesenen Richtung wandelte. Zu einer solchen Folgerung führen freilich wieder nur die im Abendlande erhaltenen Denkmäler hin, während die spärlichen Überbleibsel im Orient die Rückwirkung des byzantinischen Stils auf den provinziellen noch nicht mit hinreichender Deutlichkeit erkennen lassen. In Ägypten wenigstens, das allein Freskenreste aus der Übergangszeit bewahrt, wirkt die hellenistische Tradition bis in die jüngsten Malereien des Apollonklosters in Bawit (Teil I, S. 355) nach. Einzelne Köpfe und Gestalten aber, die unter den späteren Fresken in den Apsiden der Hatrakirche des Deir es Suriani (Teil I, S. 226 und 5. Kap.) zum Vorschein gekommen sind, — sie gehören anscheinend einem Himmelfahrtsbilde und einer Darstellung des Entschlafens der Jungfrau (Koimesis) an — dürften in engerer Beziehung zur gleichzeitigen syrischen Kunst stehen und schon aus dem 8. Jahrhundert herrühren.

Daß Byzanz seit dem 6. Jahrhundert in der altchristlichen Kunst die Führung übernimmt, ist um so deutlicher in Rom zu spüren. Für die Entfaltung eines selbständigen Kunstlebens fehlten hier die Voraussetzungen noch mehr als vorher. Das bedeutet aber nicht, daß man in jedem Falle sich die ausführenden Meister von auswärts holte, sondern nur daß sich

die gleiche ikonographische und stilistische Auffassung in schwächeren Wiederholungen byzantinischer Vorbilder einbürgerte. Rom besaß zudem mindestens seit dem 7. Jahrhundert eine griechische Kolonie und in ihr zweifellos einen Stamm von Künstlern, in dem sich die technische Tradition des Mosaiks sowie der Wandmalerei fortpflanzte. An den jüngsten Fresken der Katakomben mögen einheimische Kräfte einen gewissen Anteil haben, doch macht sich hier byzantinischer Einfluß schon seit dem 5. Jahrhundert (Teil I, S. 43 und 353) geltend.

In der gleichen, mit noch reicherer Edelsteinzier ausgestatteten Kleidung, in der die hl. Cäcilia dort erscheint, thronte Maria als Himmelskönigin auf dem mit Juwelen und Perlen geschmückten kaiserlichen Prunksitz in S. Maria Antiqua (Teil I, S. 239), nach dem bekannten Schema (S. u. Teil I, S. 189 u. 196) das Kind, dem noch der Kreuznimbus fehlt, auf beiden Knien haltend. Die Darstellung läßt sich mit voller Sicherheit zum Ganzen vervollständigen, obgleich außer den Köpfen nur wenige Teile der Komposition von den darüberliegenden jüngeren Malschichten mit ihren Bildresten befreit sind. Vor einer dekorativen dreiteiligen Nischenarchitektur standen zu Seiten der Gottesmutter zwei vorgebeugte Erzengel im byzantinischen Ornat, Christus kostbare Diademe darbietend. Die zeremonielle Auffassung und die Tracht der Gestalten weisen nach Byzanz, Ikonographie und Stil wohl in die ersten Jahrzehnte des 6. Jahrhunderts. Noch etwas älterer Entstehung mögen mehrere Katakombengemälde sein, in denen der örtliche Stil von dem neuen Einfluß weniger stark durchsetzt erscheint, wie die Märtyrerkronungen der Felicitas und ihrer Söhne in S. Callisto und des Abdon und Sennen, sowie das Gemmenkreuz mit den Heiligen Milis und Pumenius in S. Ponziano, während ein bekanntes Brustbild Christi und die in Vollgestalt nebeneinander dargestellten Heiligen Marcellinus, Pollion und Petrus ebenda bereits den vollen Sieg der streng repräsentativen Auffassung und ikonenhaften Porträtcharakteristik der byzantinischen Kunst bezeugen. Wie eine Übersetzung eines späten ravennatischen Sarkophagreliefs (Teil I, S. 181) in die Malerei mutet vollends die Darstellung der Schlüsselübergabe an Petrus in Gegenwart des von der Gegenseite heraneilenden Paulus und der als Oranten wiedergegebenen Heiligen Stephanus und Merita durch Christus an, der in jugendlicher Erscheinung, aber bekleidet mit dem von Goldklaven durchzogenen Purpurgewande in voller Frontansicht auf der Weltkugel thront, eine der Zeit Johannes I. († 526) entstammende Freske über einem Märtyrergrabe in der Cömeterialbasilika des hl. Felix und Adauctus im Hypogäum der Comodilla. Das besterhaltene Gemälde in dieser Gruftkirche, eine ungefähr gleichzeitige Stiftung, stellt eine echtbyzantinische Repräsentationsszene

dar: Maria im Purpurgewand mit den roten Schuhen der kaiserlichen Frauentracht, mit dem in Gold (bezw. Goldgelb) gekleideten Kinde in derselben feierlichen Haltung auf dem Throne sitzend, umgeben von den Namensheiligen (Abb. 376). Adauctus der Jüngere empfiehlt ihr die (links) vor ihm stehende Matrone Turtura, wie die darunter gesetzte Inschrift sie benennt, wohl die Stifterin des Bildes. Diese naht mit einem in ein weißes



Abb. 377. Die hl. Agnes mit den Päpsten Symmachus und Honorius, Apsismosaik von Sta Agnese (Rom).





Abb. 378. Maria Orans mit Aposteln, Märtyrern und Stiftern, Apsis- und Triumphbogenmosaik (rechte Hälfte) im Oratorium von S. Venanzo bei S. Giovanni in Laterano (Rom).

Tuch eingeschlagenen Buche und trägt, wohl als gottgeweihte Witwe, ebenfalls das Purpurkleid (Abb. 375). Geht mit der byzantinisierenden Bildgestaltung eine schärfere Individualisierung der Köpfe Hand in Hand, so verbindet sich andererseits mit ihr auch die Berücksichtigung anderer, durchaus abendländischer Züge, so z. B. der Tonsur beim heiligen Felix. Die Gestalten der Märtyrer Sixtus und Oplatus, Cornelius und Cyprianus in S. Callisto treten uns sogar in der vollen römischen Priestertracht entgegen. In diesen in der Gruft des Papstes Cornelius (Teil I, S. 43) sowie in den in S. Generosa von Johann III. († 574) hinzugefügten Darstellungen und vollends in den spätesten Fresken der erstgenannten Katakombe, die bereits dem 7. Jahrhundert gehören, beginnt der gesamte Stil der Bilder jene Starre und Leblosigkeit anzunehmen, zu der er in einer immer seltener durch neue Anregungen aufgefrischten Lokalschule herabsinken mußte. Nicht einmal der von der römischen Malerei mit Vorliebe wiederholte kurz bärtige Christustypus bleibt von der fortschreitenden Verhärtung verschont, wie schon die Freske von S. Generosa voraussehen läßt, die ihn inmitten von vier Heiligen thronend wiedergibt. Dem ähnlich werden wir uns das Gemälde vorzustellen haben, in dem Gregor d. Gr. in S. Andrea nach alter Sitte sich selbst und seine Eltern zu beiden Seiten des Heilandes hatte darstellen lassen. Gleichwohl vermochte die römische Wandmalerei noch im 7. Jahrhundert manche ansprechenden Bilder hervorzubringen, stehen doch neben einer so handwerksmäßigen Arbeit, wie der Taufdarstellung in S. Ponziano, die wirkungsvolle, überschlanke Gestalt des Ev. Lukas in S. Comodilla, vor allem aber der schöne Engelkopf einer Verkündigung in S. Maria Antiqua und die 40 Märtyrer des benachbarten Oratoriums auf dem Forum aus der Zeit Martins I. († 655).

Der Stil der Mosaiken hält sich länger auf einer höheren künstlerischen Stufe, ja einzelne Arbeiten des 7. Jahrhunderts zeigen eher einen gewissen Aufschwung gegen die Stiftungen Pelagius II. († 590) und Gregors († 604) vom Ende des 6.: das Triumphbogenmosaik von S. Lorenzo fuori le Mura (Teil I, S. 240) und das Apsisbild von S. Teodoro. Ersteres scheint freilich vom ursprünglichen Bestande kaum mehr als die Gestalten des Laurentius und Christi (im Typus von S. Apollinare Nuovo) zu bewahren, während Petrus und Paulus, die beiden Heiligen rechts und Pelagius mit dem Kirchenmodell den Verdacht einer Erneuerung im 8./9. Jahrhundert erwecken. In den Aposteln und Heiligen von S. Teodoro — der auf der Weltkugel thronende und wie in S. Lorenzo das Stabkreuz haltende Christus ist restauriert, — klingt die ikonographische Tradition von S. Cosma e Damiano (S. 416) deutlich nach, doch ist die Größe der Charakterzeichnung verloren. Im übereinstimmenden Schema

der Vorführung der Titularheiligen erinnern in S. Lorenzo nur noch die Städtebilder Jerusalem und Bethlehem, hier nur die Gotteshand mit dem Kranz an die zu Grunde liegende altchristliche Komposition. Im 7. Jahrhundert rückt in S. Agnese zum erstenmal eine Heilige selbst in den Mittelpunkt (Abb. 377) und wird das Motiv der Krönung auf sie bezogen, die zwischen den Päpsten Symmachus und Honorius († 640) steht. Das kaiserliche Ornat der hl. Agnes aber sagt uns, wo der Künstler sein Vorbild suchte. Die Stellungen mit dem stark verschobenen Spiel-

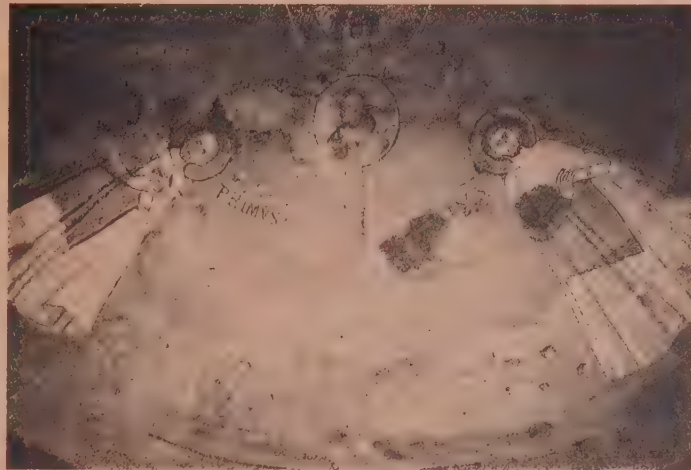


Abb. 379. Die Märtyrer Primus und Felicianus am Golgathakreuz, Apsismosaik in S. Stefano Rotondo (Rom)

bein und die schlankeren Proportionen verraten einen neuen Geschmack für das Vornehme der Erscheinung. Er artet freilich leicht aus und verfällt schon am Triumphbogen von S. Venanzo im Lateran in den Gestalten der dalmatinischen Märtyrer (Abb. 378), deren Gebeine Johann IV. († 642) nach Rom überführte, in Übertreibung. Dem Apsismosaik des lateranensischen Oratoriums kommt eine hohe Bedeutung als ältestem bekannten Mosaikbild der Maria Orans in der Altarnische zu. Erscheint die Auswahl der Begleitfiguren, unter denen wir außer den Apostelfürsten und den Heiligen Dominus und Venantius den Täufer und den Evangelisten Johannes und zwei Päpste erblicken, durch das Lokalinteresse bestimmt, so läßt das — leider stark restaurierte — Brustbild des segnenden Christus, den im Gewölk die Halbfiguren zweier Engel umschweben, darauf zurückschließen, daß solche Vereinigungen von Heiligen um die betende Gottesmutter ebenso entstanden sein mögen, wie die gewöhnlichen Zeremonialbilder aus der Gesetzesübergabe oder apokalyptischen Anbetung. Zum erstenmal begegnet uns Maria ohne das Kind als Orans in einer der Nischen im Apollonkloster zu Bawit in Oberägypten (Teil I, S. 355). Dort steht sie in purpurner Gewandung inmitten der heiligen Äbte des Klosters und wiederholt in der Apostelschar da. Ein Typus, der dort auftaucht, muß aber bereits eine allgemeinere Verbreitung besessen haben. Das häufige Vorkommen der betenden Maria zwischen den Hauptaposteln auf Goldgläsern und anderen Denkmälern der Kleinkunst und provinzialen Plastik (in einem gallischen Graffito mit Namensbeischrift) bestätigt das und legt die Vermutung nahe, daß diese Darstellungsform ihre Verselbständigung in der kirchlichen Malerei auf ähnlichem Wege wie die Sitzfigur (S. 431) gefunden hat, nämlich durch Herauslösung aus der Komposition der Himmelfahrt, in der die Gottesmutter mindestens seit dem 6. Jahrhundert als Personifikation der irdischen Kirche innerhalb der syrisch palästinensischen Kunst ihren ständigen Platz hat (Teil I, S. 296 und Abb. 290). In die Apsis konnte sich die Orans eben deshalb viel seltener eindringen. Eine engere Anlehnung an byzantinische Denkmäler verrät in S. Venanzo nicht nur das Kostüm der acht Märtyrer, sondern auch die in Tracht und Zügen orientalisch gefärbte Erscheinung Marias (S. 441).





Abb. 380. Maria mit Engeln und Stifter und der Heilige mit den Stiftern der Kirche, Wandmosaik der Demetriusbasilika

(nach Diehl, Mon. et Mém. Fond. Piot 1910 u. Ouspenski, Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple. 1909).

Die römischen Mosaiken des 7. Jahrhunderts stimmen sowohl in der zeichnerischen Auffassung wie im hellen stumpfen Kolorit mit den von Reparatus gestifteten Bildern in S. Apollinare in Classe (S. 441/2) zusammen, was den Parallelismus der Stilentwicklung zwischen Rom und Byzanz vollauf bestätigt. Auf unmittelbarer Nachahmung eines palästinensischen Vorbildes mag es beruhen, wenn in einem von Theodorus I. († 649) in S. Stefano Rotondo zum Gedächtnis der Märtyrer Primus und Felicianus gestifteten Mosaik (Abb. 379), das bereits nach der ikonographischen Seite gewürdigt wurde (Teil I, S. 341), noch einmal der dunkelblaue Grund einen glücklichen Kontrast mit der hellen Gewandung der beiden Märtyrergestalten abgibt. Das weitere unaufhaltsame Abwärtsgleiten des römischen Kunstschaffens bezeugt die schlaffe Kriegergestalt des hl. Sebastianus in S. Pietro in Vincoli (um 680 n. Chr.).

Der Osten hat den römischen Mosaiken des 7. Jahrhunderts nur ein einziges Denkmal entgegenzustellen, das vor etwa einem Jahrzehnt, leider nur für kurze Zeit, der Verborgenheit entrissen wurde. Bauschäden führten in der Demetrioskirche in Saloniki (Teil I, S. 231) zur Entdeckung einer Folge von Bildern, welche die Wandflächen in den Bogenzwickeln der kleineren Säulenstellung des nördlichen Nebenschiffes schmücken, und zweier weiteren an den die Ecke zwischen Quer- und Hauptschiff bildenden Pfeilern.

Die ersteren bieten einen einzigartigen Vorwurf innerhalb der altchristlichen Mosaikmalerei. Sie schildern in lockerer Folge, wie sie aus frommen Stiftungen schon im Laufe des 6. Jahrhunderts entstanden ist, Wunderwirkungen des Namensheiligen der Kirche und der Gottesmutter (Abb. 380), in der Regel in Einzelszenen, einmal aber sogar in vier auf die Errettung eines Kindes durch den Märtyrer bezüglichen Darstellungen. Die Geheilten oder Geretteten sind in kleinerem Maßstabe dargestellt. Der gegenständlichen Bedeutung dieser Mosaiken kommt die stilgeschichtliche gleich, lassen sie doch die auch anderwärts eintretende Verflauung des justinianischen Monumentalstils ebensowenig verkennen, wenn auch einzelne Bilder, wie die von Engeln umgebene Gottesmutter im Purpurkleide mit dem Kinde auf den Knien, an Frische der malerischen Behandlung die

ravennatischen Mosaiken übertreffen. Drei Brustbilder der Gottesmutter und zweier Würdenträger, die an letzter Stelle als Rundschilder (Abb. 380) offenbar nachträglich eingesetzt sind — dagegen befinden sich über den Bogenscheiteln der vorhergehenden Arkaden, gleichzeitige Ikonen Christi u. a. m. —, gehören jedenfalls

einer späteren Zeit, und zwar wenn die Namendeutung der beigelegten Inschrift richtig ist, wohl in den Beginn der Regierung des Bilderstürmers Leo III. Die schönsten und bedeutsamsten Darstellungen aber sind die Pfeilermosaiken aus dem 7. Jahrhundert. Ihre Entstehungszeit ergibt sich aus der inschriftlichen Bezugnahme auf den Überfall Salonikis durch die Barbaren im Jahre 617 in dem unter der dreifigurigen Gruppe des heiligen Demetrius, eines Bischofs und Präfecten (Abb. 380) zugefügten Verse. In den Nebengestalten haben wir anscheinend den ersten Stifter des Heiligtums, Leontios und den Urheber einer Erneuerung der Kirche nach dem Brande des Jahres 643 zu erkennen, der dieses Mosaik hier anbringen ließ. Dieselbe überschlankte Figurenbildung und dieselbe bestimmte Zeichnung der Köpfe und der linearen Steilfalten, wie sie auch die gleichzeitigen Denkmäler in Rom (Abb. 378) und Ravenna (Abb. 375) aufweisen, tritt im Gegenbilde zutage, das den Heiligen und zwei seinem Schutze befohlene Kinder wiedergibt. Diese Übereinstimmung erstreckt sich aber auch auf die helle Farbengebung, nur wahren die Mosaiken von Saloniki darin wieder noch eine gewisse Überlegenheit dadurch, daß die hellen Gewänder, wie der Märtyrer sie durchweg trägt, mit Silber, grüne zum Teil mit Gold zu stärkerer dekorativer Wirkung gebracht sind. Auf dem Pfeiler mit dem Stifterbilde ist noch eine im gleichen Stil gehaltene, dem Typus der Ikone in Kiew (Abb. 286) entsprechende Darstellung des heiligen Sergios ausgeführt, während die Vollgestalten der Maria und eines bärtigen Oranten auf der Gegenseite des anderen Pfeilers vielleicht schon einer späteren Zeit entstammen.

Bis in die Mosaiken des 7. Jahrhunderts hinein üben die beiden bedeutsamsten Gestaltungsgesetze des altbyzantinischen Monumentalstils ungeschwächt ihre Wirkung: der historische Realismus und die repräsentative Flächenkomposition. Auf die Frage, wo ihre Wurzel zu suchen sei, geben nur die Schriftzeugnisse und auch diese nur spärliche Auskunft. Das neue christliche Kaisertum rief neben der kirchlichen eine weltliche Malerei ins Leben, die in den Palästen das künstlerische Abbild des höfischen Glanzes und der kaiserlichen Schirmherrschaft auf die Wände zauberte. In der Fortbildung der Mosaiktechnik, wie in der Bildgestaltung hat sie aller Wahrscheinlichkeit nach der ersteren die Wege gewiesen. Welche mannigfaltigen und großen Aufgaben ihr gestellt waren, lehrt die ausführlichste, leider aber auch nur allgemein gehaltene Beschreibung der Wandmosaiken in einem Prunksaal, der sogen. Chalke, des justinianischen Kaiserpalastes bei Prokop. „Die Künstler“, heißt es, „haben hier die Kriege und Schlachten der gegenwärtigen Regierung dargestellt und die in Italien und Afrika eroberten Städte. Justinian triumphiert, dank Belisar, der nach der Heimkehr aus dem Feldzug ihm die Könige und unterworfenen Reiche als Beute darbringt. Inmitten des Gemäldes feiern Justinian und Theodora freud erfüllt den Sieg, während die Könige der Vandalen und der Goten um Begnadigung flehen. Ringsum stehen die Senatoren, ihrer Freude Ausdruck gebend.“ Schlachtenbilder, Darstellungen von Triumphzügen, festlichen Empfängen und feierlichen Begrüßungen lassen sich in dieser kurzen Schilderung unterscheiden. Nur von den letzterwähnten höfischen Zeremonialszenen vermitteln uns die einzigen Überreste dieser Bildgattung, die beiden Stiftermosaiken in S. Vitale (S. 421 ff.), eine etwas deutlichere Vorstellung. Daß aber auch die Kämpfe selbst dargestellt waren, bestätigen die Nachrichten (des Agnellus) über die Mosaiken im Palast des Theodorich, den man zu Fuß unter seinen Kriegern erblickte, hingen doch die ravennatischen Bilder, wie die erhaltene Palastfront in S. Apollinare Nuovo (S. 440) beweist, zweifellos von byzantinischen Vorlagen ab. Ob solche figurenreiche Szenen vielleicht einer etwas freieren Komposition Raum gaben, bleibt freilich eine offene Frage. Für die Fresken wenigstens darf man es vielleicht vermuten, die in manchen Fällen statt der Mosaiken die Wände schmückten, so z. B. in einem (Triklinium) des Blachernenpalastes, wo Maurikios sein eigenes Leben bis zu seiner Thronbesteigung hatte malen lassen.

Allein der Ruhm des Kaisertums bildete nicht den einzigen Gegenstand für die Betätigung der Monumentalmalerei außerhalb der Kirche. Die vorjustinianische Renaissance der Antike, deren Hauptvertreter in der Literatur der Dichter Nonnos ist und deren Frucht die poetischen Beschreibungen von Kunstwerken eines Paulos Silentiarios u. a. m. darstellen,



ergeht sich mit Vorliebe in der Allegorie. In dieser fanden die mythologischen Gestalten der heidnischen Vergangenheit, sei es als Vertreter abstrakter Vorstellungen, sei es als Naturpersonifikationen, ihre letzte Zuflucht. Die Dichtung war darin nicht nur die Anregerin, sie ging vielmehr mit der Kunst Hand in Hand. Das wertvollste Zeugnis über eine ganze monumentale Bildgattung hat sich uns in der Ekphrasis des Nonnosschülers Johannes von Gaza erhalten, die eine Beschreibung eines in den dreißiger Jahren des 6. Jahrhunderts im Winterbade seiner Vaterstadt ausgeführten großen allegorischen Weltgemäldes bietet. In mehreren Reihen zeigte es, von unten aufsteigend, die Gottheiten der Erde und des Himmels: Uranos, umgeben von Okeanos und Thalatta, und über ihnen im Bogen der Iris die Mächte des Gewitters, daneben die Winde als einherstürmende Reiter, zuoberst die Mondgöttin, Abend- und Morgenstern, Eos und die Horen sowie die Personifikationen des Kosmos und des Äthers. Sie alle aber erschienen nur noch als Untergebene des göttlichen Weltgesetzes, dessen Herrschaft durch ein großes, mitten in diese Bildgruppen eingefügtes Kreuz in der Strahlenglorie zum Ausdruck gebracht war. Man möchte es sich am ehesten inmitten eines Gewölbes befindlich denken, über das sie sich verteilten. Schwerlich ist das Ganze als ein einheitliches Wandmosaik anzusehen.

Bewahrt das malerische Ornament des Justinianischen Zeitalters noch einen reichen, älteren Formenbestand (Teil I, S. 352) der antiken Akanthus- und Weinrankenmotive neben Elementen des orientalischen altchristlichen Dekorationsstils (S. 426), so erscheint doch auch für ihre Verwendung die strenge, auf Symmetrie und geschlossenem Rhythmus aufgebaute Komposition maßgebend. Ein prachtvolles Rautengitter aus Blattstäben mit Füllung hat sich an der Leibung der Bogen im Narthex der Agia Irene erhalten. Der erstarkende eklektische Zug macht sich in der Vorliebe für die Zusammensetzung intermittierender Ranken aus nichtvegetabilen Gebilden, wie dem auch in der Plastik (Abb. 333) beliebten gekreuzten Füllhornpaar (Abb. 362 und 366) geltend. In der Agia Sophia, in der der ursprüngliche, anscheinend noch in beträchtlichem Umfange erhaltene Mosaikbelag der Gewölbe (S. 378) einen rein ornamental Charakter trug, — erwähnt doch Silentiarius nur ein im Scheitel der Kuppel befindliches Kreuz, dagegen nicht eine einzige Figurenkomposition, obwohl er wiederholt von Glasmosaiken spricht, — finden wir die schon im 5. Jahrhundert auftauchenden textilen Rosetten (Teil I, S. 353) bereits in prächtigerer Ausbildung vor. Die größeren kreuz- und sternförmigen Verzierungen der Gewölbfelder (Abb. 326) setzen sich in ziemlich unorganischer Weise aus stilisierten Blattmotiven, Zapfen und andern Gliedern zusammen. Dazwischen begegnen aber auch rautenförmige Stücke mit Volutenansätzen, deren Ursprung nicht in der Pflanzenornamentik, sondern wohl eher in der von der sassanidischen Kunst beeinflussten Goldschmiedearbeit zu suchen ist. Daß diese Elemente und das Gefallen an Mischformen in der nachjustinianischen Kunst eine starke Zunahme erfährt, dürfen wir aus jüngeren und vereinzelt weit zerstreuten Denkmälern der Übergangszeit schließen. Im Dienst des Islam (s. Kunst des Islam) haben offenbar syrische Mosaiken die Zwickel der Bogenstellungen des Felsendomes im 7. Jahrhundert mit Palmettenbäumen von phantastischer Zusammensetzung, in der Juwelen in kostbarer Fassung die Blüten bilden und den Schaft durchsetzen, geschmückt. Daß solche Gebilde auch der christlichen Dekoration nicht fremd blieben und auch in Byzanz Eingang fanden, beweist ihre Nachahmung in den ähnlich zusammengesetzten Pflanzenkandelabern des Bruchstücks einer Marmortafelung aus S. Giovanni Maggiore in Neapel (im K. Friedrich-Museum in Berlin), wie überhaupt die Bauornamentik des 7/8. Jahrhunderts von der malerischen mehrfach beeinflusst erscheint (S. 414).

Die Teil I, S. 355 zusammengestellte Literatur findet für die byzantinische Monumentalmalerei noch eine ausgiebige Ergänzung. Über das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe vgl. die Angaben von Gerola, *Felix Ravenna* 1914, S. 570 und *Arte* 1910, S. 60. Das Sinaimosaik erörterte eingehend Ainalow, *Hellenist. Grundlagen*, S. 212 ff. (vgl. auch Grégoire, *Bull. corr. hell.* 1907, S. 327 ff.) und weitere Abbildungen bei J. de Kergorlay, *Sites délaissés de l'Orient*, Paris 1913. Baumstark, *Or. christ.* 1904, S. 425 hält zwar mit Recht an der eucharistischen Grundbedeutung des Bildschmuckes von S. Vitale fest, scheint mir aber in der Bestreitung der von Quitt und Schenkl bei Strzygowski, *Byz. Denkm.*, III, S. 111 ff., nachgewiesenen Beziehungen desselben zu den arianischen Streitigkeiten zu weit zu gehen. Über das ravennatische Mosaik von S. Michele vgl. meinen Aufsatz im *Jahrb. d. Kgl. Pr. K. Samml.* 1904, S. 374 ff.; zum späteren Stifterbild von S. Apollinare in Cl. R. Delbrück, *Mittl. d. K. D. arch. Inst. Rom.* 1914, S. 71 ff., wo der (Teil I, S. 155 o. a.) Porphyrokopf von S. Marco zugleich als Porträt Justinians II. (Rhinotmetos) erwiesen wird. A. Heisenberg, *Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia*, München 1912, hat die Entstehungszeit und den Darstellungsgehalt dieser Bilderzyklen völlig aufgeklärt, wodurch auch die von Baumstark, a. a. O. 1911, S. 354 ff. und von mir, *Byz. Zeitschr.* 1909, S. 557 ff. noch gemachten Vorbehalte betreffs der ersteren sich erledigen. Den Zusammenhang der christologischen Mosaiken von S. Apollinare Nuovo mit der palästinensischen Kunst behandelt Baumstark, *Byz. Zeitschr.* 1913, S. 188 ff. Für die römischen Mosaiken und Fresken ist fortan das neu erscheinende Werk von Wilpert zu Rate zu ziehen; vgl. auch Muñoz, *Arte* 1905, p. 55 ff. und W. de Grun-eisen, *Ste. Marie Antique* 1911, S. 223 ff. (und 561 ff.). Die älteren Überreste der Apsisbilder im Deir es Suriani wurden der Forschung zugänglich gemacht durch Prinz Joh. Georg zu Sachsen, *Or. Christ.* 1913, S. 111 ff. Für die Mosaiken von Saloniki vgl. außer den zu Abb. 378 o. a. Publikationen vor allem Ch. Diehl, *C. r. de l'Acad. d. inscr. et b. lettres* 1911, S. 25 ff., sowie im allgemeinen Manuel etc., S. 189 ff. und Dalton, a. a. O., S. 350 ff. und (zum Ornament), S. 685 ff. Die Bildbeschreibungen des 6. Jahrhunderts haben neuerdings einen Erklärer gefunden in R. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius*, Berlin und Leipzig 1912; zur Rekonstruktion des Mosaiks von Gaza vgl. A. Trendelenburg, *Jahrb. d. K. D. archäolog. Inst.* 1912. *Archäol. Anz.* S. 47 ff.





Abb. 381. Katholikon von Hosios Lukas mit Nebenkirche, Ostansicht  
(nach Aufnahme von H. Brockhaus).

#### IV.

#### Die byzantinische Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit.

Der synthetische, die überlieferten Formen zusammenfassende und verquickende Zug der mittelbyzantinischen Kunstentwicklung offenbart sich vielleicht am klarsten in der kirchlichen Architektur. Auf diese gewinnt die mystische Ausdeutung des Baues einen anregenden Einfluß, indem sie dem künstlerischen Gedanken einer Vereinheitlichung des gesamten Gemeinderumes (Naos) Vorschub leistet. Die bedeutungslosen Nebenschiffe hatten auch für den Kult nur noch geringen Wert, da die Geschlechtertrennung teils weniger streng geübt, teils auf andere Weise ermöglicht wurde. Die Kirchen der Nonnenklöster boten der Frauenwelt mehr Bewegungsfreiheit. Auch blieben die Emporen in größeren Kirchen wenigstens über der Vorhalle in Gebrauch. So gelingt es schon der eigentlichen Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst unter der makedonischen Dynastie (S. 364), in der ihre schöpferische Kraft am stärksten ist, einen vollkommenen Raumzusammenhang zu schaffen. Doch nicht der unmittelbar von altbyzantinischen Vorbildern abgeleitete eigenartige Bautypus des Achtstützensystems (S. 460 ff.), in dem diese Forderung zuerst und am reinsten verwirklicht wurde, sondern eine aus den daneben hergehenden Versuchen zur Fortbildung der Kuppelbasilika entstehende Bauform erlangt in der Epoche der Komnenen schließlich kanonische Bedeutung, ohne darum jede abweichende Gestaltung zu verdrängen. Der Ausgleich zwischen den älteren Bautypen vollzieht sich sehr langsam.

### 1. Die Entwicklung der kirchlichen Bautypen.

Maßgebend blieb während der ganzen Übergangsepoche als bevorzugte Bauform der halbbasilikale Typus, in dem die Entwicklung der altbyzantinischen Architektur ihren Abschluß gefunden hatte (S. 393). Er lebt in scheinbar vereinfachter Gestalt, in der die Nebenschiffe unter Wegfall der Seitenemporen in der Außenansicht um so deutlicher hervortreten, noch in der bis heute als einziger Überrest eines längst verschwundenen „Klosters des Hyakinthos“ dem orthodoxen Kult erhaltenen Kirche „des Entschlafens“ (Koimesis) der Gottesmutter in Nicäa fort. Aller Wahrscheinlichkeit nach in den ersten Jahrzehnten des 8. Jahrhunderts oder aber während der allgemeinen Erneuerung der kirchlichen Denkmäler in den auf das zweite Nicänische Konzil folgenden Jahrzehnten entstanden, verrät sie in ihrem stark zentralisierten Grundriß, wie auch wohl in ihrem ursprünglichen Aufbau, eine ebenso weitgehende Übereinstimmung mit der Klemenskirche in Ankyra (S. 393). Der an sich wenig bedeutende Bau (Abb. 382) stellt als das einzige nahezu vollständig erhaltene Architekturwerk dieses Zeitalters ein Mittelglied von außergewöhnlicher Wichtigkeit in der Geschichte der byzantinischen Baukunst dar.

Spätere Zutat sind an ihm nur die aus dem 13. oder 14. Jahrhundert herrührende kleine Kuppel über dem südlichen und die noch jüngere rohe Gewölbanlage über dem nördlichen Nebenraum des Bema. Die Hauptkuppel ist auch erneuert und zwar im Anfang des 19. Jahrhunderts, augenscheinlich aber in ihrer altertümlichen, außen zwölfseitig abgeschlossenen, innen kaum überhöhten Gestalt. Sie ruht mittels der Hängezwikel und Tragebogen auf den vier mit den Mauern des Naos und Bema gebundenen Hauptpfeilern. Wie sich diese ganze Konstruktion in der Außenansicht aufs klarste zu erkennen gibt, so zeichnet sich auch die Raumgliederung des vorgelegten zweistöckigen Quergebäudes, bestehend aus dem

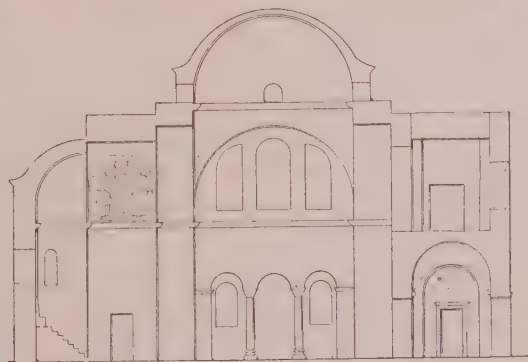
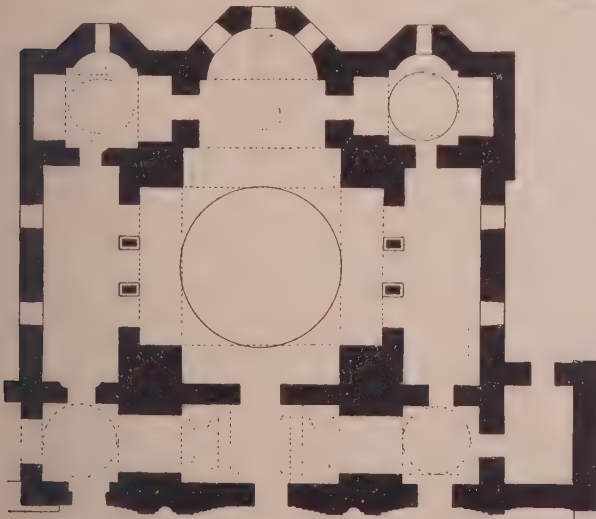


Abb. 382. Die Koimesiskirche in Nicäa, Grundriß, Längsschnitt und Ansicht von Nordosten (nach O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, 1903).





Abb. 383. Die Koimesiskirche in Nicäa, Ansicht der Fassade von Nordwesten  
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

Narthex und angebauten Seitenflügeln, von denen der südliche noch heute, seinem ursprünglichen Zwecke getreu, den Ausgang zur Westempore enthält, in dem folgerichtig abgestuften Blendbogensystem der fünfteiligen Fassade ab, einer der besterhaltenen des byzantinischen Mittelalters (Abb. 383). Die Wirkung des schlichten Baues wurde durch die ebenso sorgsame wie auf Materialersparnis gerichtete Ziegeltechnik gehoben, deren breite Schichtung heute nur an ihrer unteren Hälfte von späterem Bewurf unbedeckt geblieben ist. Das Innere macht in seinen schweren Verhältnissen einen etwas gedrückten Eindruck. Die ursprüngliche Raumwirkung war eine freiere, da sich zweifellos auch über den Nebenschiffen Emporen öffneten, wie aus der Tatsache hervorgeht, daß ungefähr in Kämpferhöhe der Tragebogen in den seitlichen Schildmauern eine durchgehende Marmorbank eingebaut ist. Wie diese

Seitenemporen auch immer eingedeckt waren, über ihrem Dachansatz blieb dann höchstens noch für ein kleineres Mittelfenster Platz, d. h. für eine wiederum der Klemenskirche (Abb. 340) entsprechende Baugestaltung. Verbreiterungen im Fundament zeigen an, daß in die Nebenschiffe Gegenpfeiler eingebaut waren, die anscheinend später abgetragen worden sind, während die dazwischen eingespannten Außenwände nach neueren Untersuchungen auf der Südseite eine, auf der Nordseite sogar eine zweimalige Wiederherstellung erfahren haben. So können die Tonnengewölbe dieser Räume ebensowenig ursprünglich sein als die sichtlich erneuerten Gewölbfelder des Narthex (s. 5. Kap.). Die kämpferförmigen Aufsatzstücke der Zwischenpfeiler in den Bogenstellungen des Naos sowie die auseinandergerissenen und verstreuten dekorativen Bauglieder zeigen einfache Formen und vergrößerte überkommene Motive (s. unten); der prächtige, leider halb zerstörte Mosaikfußboden aber eine einzigartige, anscheinend auf die Platzverteilung des Ritus der Liturgie zugeschnittene Zusammensetzung.

Ein zweites Bauwerk vertritt das halbbasilikale Schema in Byzanz selbst im Gegensatz zur Koimesiskirche von Nicäa in einer auf die Zukunft vorausweisenden fortschrittlichen Zusammensetzung, wie es auch etwa um ein halbes (bezw. um anderthalb) Jahrhunderte später entstanden sein mag. Die heutige Gül-djami (d. h. die Rosenmoschee) und ehemalige Kirche der heiligen Theodosia kann zu Ehren dieser Märtyrerin des Bildersturmes nicht vor dem endgültigen Siege der Bilderfreunde (842) in der Hauptstadt errichtet worden sein.

Sie hat augenscheinlich schon in der Komnenenzeit einen Umbau durchgemacht, und zwar auf der Ostseite mitsamt ihren durch Blendnischen ausgeschmückten sieben- und fünfeitigen Apsiden, von denen jedoch die seitlichen zuunterst noch den älteren dreiseitigen Abschluß bewahren, — einen zweiten durch die Türken, dem die Seitenmauern mit ihren abgetreppten Giebeln und der willkürlichen Fensterverteilung sowie der Narthex ihr heutiges Aussehen verdanken. Bedeutsam aber fallen schon in der Außenansicht die um die ebenfalls erneuerte Hauptkuppel verteilten kleinen tambour- und fensterlosen Nebenkuppeln über den Eckräumen der Obergeschosse und die Wölbungen der verlängerten Tragebogen ins Auge. Die ersteren erscheinen unverändert, während die Bogen im Innern größtenteils zufolge türkischer Eingriffe die gespitzte Form angenommen haben. Im Innern erschließt sich nämlich der Kuppelraum mittels des Tonnenkreuzes der verbreiterten Tragebogen in beiden Hauptachsen nach den Umräumen (Abb. 7), obgleich noch auf drei Seiten eine auf vergrößerten Zwischenpfeilern sowie auf einem Tonnengewölbe an der Westseite und seitlichen Kreuzgewölben ruhende Empore herumläuft. Da diese jedoch keine obere Säulenstellung trägt und von den radial gestellten Tonnen (bezw. den Tragebogen der Kuppel) überwölbt wird, bis zu deren Scheitelhöhe die

Seitenmauern emporgeführt sind; so erscheint die basilikale Abstufung der Seitenschiffe bereits überwunden, wie es bei einzelnen Kirchen desselben Bautypus schon in der Übergangszeit (S. 392/93) vorkommt.

Eine Neuerung stellen in der Gül-djami nur jene niedrigen Kuppelgewölbe über den Eckräumen des Naos dar, der in seiner Plangestaltung den vorerwähnten Denkmälern näher steht, von ihnen aber wieder durch die Loslösung der westlichen Hauptpfeiler von der Frontmauer abweicht. In der Fortbildung der Tragebogen zu tonnengewölbten Kreuzarmen erblickten die byzantinischen Baumeister der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts das geeignete Mittel zur Erweiterung des Naos. Das bezeugt noch ein Denkmal aus dem ersten Jahrzehnt Basilius I (Macedo).

Zugleich aber läßt die laut Inschrift vom Protospathar Leo im Jahre 873/4 der Panagia erbaute Klosterkirche in Skripu (Böotien) erkennen (Abb. 384), wie man noch immer an der basilikalen Gliederung des Kultgebäudes festhielt. Bewahrt sie doch zu beiden Seiten die niedrigen Nebenschiffe ohne Emporen, wenngleich dieselben mit langgestellten Tonnen eingewölbt sind und mit dem Hauptschiff nur durch Türen in Verbindung stehen. Sie durchsetzen das zu gleicher Höhe mit dem letzteren aufsteigende Querschiff und münden in die den Apostelfürsten geweihten Nebenapsiden aus. Das die Außenansicht beherrschende Kreuz des zentralen Baukörpers, das zu beiden Seiten in Risaliten vorspringt, trägt die verhältnismäßig kleine und wenig überhöhte Kuppel. Diese schließt in sechzehn durch schlanke Eckpilaster getrennten Seiten ab und ist, wie in Nicäa, nur von vier Fenstern durchbrochen, wie überhaupt nur spärliche Lichtöffnungen in die außergewöhnlich starken Wände eingeschnitten sind, — die weitesten als dreiteilige Fensterverbände oben in die Schildmauern der Kreuzarme.

Ihrer konstruktiven Zusammensetzung nach erscheint der Kirche von Skripu nur ein Bau zweifelhafter Entstehungszeit in Galaxidi (Kreta) verwandt, wo eine breite Längstonne von einer höheren Quertonne gekreuzt wird. Der wichtigste Schritt zur Vereinheitlichung des gesamten Naos ist hingegen zum erstenmal in der mutmaßlich nicht später als im 9. Jahrhundert erbauten Metropolis von Eregli (Heraklea) am Marmarameer vollzogen. Sie ist freilich nichts weniger als ein typischer Vertreter eines durchgebildeten Bauschemas.

Anscheinend an Stelle einer alten Basilika entstanden, von der noch zwei in den südlichen Hauptpfeilern steckende Marmorsäulen herrühren dürften, entbehrt sie auf derselben Seite eines Nebenschiffes, da hier ein weitläufiges zimmerreiches Gebäude, — wahrscheinlich der Palast des Metropoliten, — dicht anstößt. Dagegen erschließt sich der Kuppelraum auf der Nordseite in der vollen Breite des Tragebogens, der nicht mehr durch Zwischenstützen und durch eine Empore verstellt ist, nach einem schmalen, von einem parallel gerichteten, etwas weiteren und höheren Tonnengewölbe überspannten Seitenschiff (Abb. 385). Da auch eine Westempore fehlt, ist eine Raumeinheit hergestellt, von der nur die hinter den Hauptpfeilern liegenden Eck-

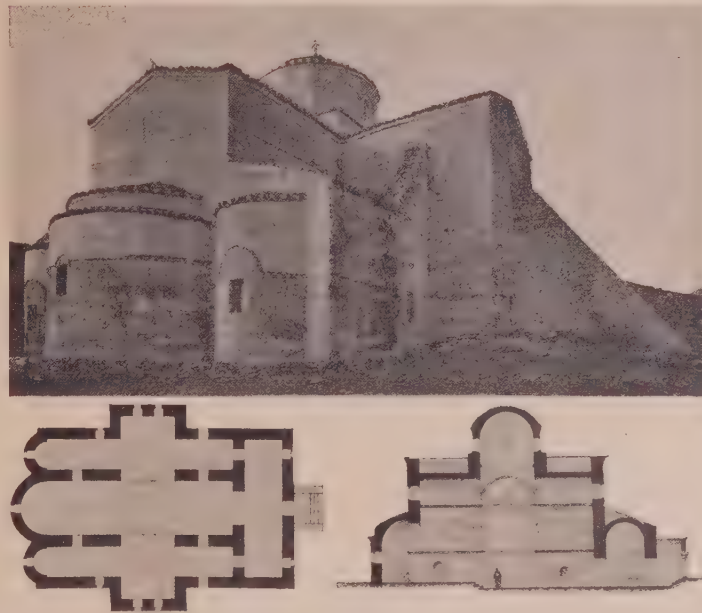


Abb. 384. Kirche in Skripu (Böotien), Grundriß (1:725), Längsschnitt und Ansicht von Nordosten (nach Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1894).





Abb. 385. Metropolis von Heraklea (Eregli), Blick aus dem Naos in die Hauptapsis und das nördliche Nebenschiff  
(nach O. Wulff, a. a. O.).

räume noch ausgeschlossen bleiben, und zwar im Osten mit voller Absicht, hatte doch die hier angebaute (heute leider nicht mehr erhaltene) Prothesis (bezw. das Diakonikon) ihre Hauptverbindung mit dem Altarraum. Für die Nordwestecke ergab sich diese Absonderung mehr aus der massigen Bauart der Hauptpfeiler. Sie ist in nahezu gleicher Höhe mit dem Nebenschiff mit einem kleinen, in der Außenansicht aber nicht hervortretenden Kuppelgewölbe bedeckt. Über dem Hauptquadrat des Naos erhebt sich eine auffallend altertümliche fensterlose Hängekuppel. Zur Erhellung desselben dienten hauptsächlich die beiden mächtigen, nur durch Marmorpfeiler geteilten halbrunden Oberfenster der Süd- und der Westwand, der ein niedriger eingewölbter Narthex vorgebaut ist.

Alle konstruktiven Neuerungen, welche wir nach dem Bildersturm bald hier, bald dort auftreten sehen, werden endlich zu einheitlicher Wirkung zusammengefaßt in dem eigentlichen Schöpfungsbau der mittel-

alterlichen byzantinischen Kirchenarchitektur. Diese Bedeutung hatte die neue Palastkirche des Basilios Macedo, die sogenannte Nea, deren Einweihung im Jahre 881 der größte Gelehrte und Kirchenfürst von Byzanz, der Patriarch Photios, durch eine Lobrede verherrlicht hat. Mehr als aus dieser ergibt sich freilich über ihre Baugestaltung aus den beiläufigen Angaben des Konstantin Porphyrogenetos im Buch der Zeremonien,

„Ihre Decke, die sich aus fünf Kuppeln zusammensetzte, glänzte von Gold und erstrahlte in der Pracht der Bilder,“ also gewährte der Innenraum den freien Aufblick auf ein geschlossenes System von Gewölben, — außen aber war das Dach mit „goldgleichem Erz umhüllt“. Das bedeutet so viel, als daß die vier Träger der Hauptkuppel, mögen es noch Pfeiler oder mächtige Säulen gewesen sein, im Naos frei aufgestellt und nicht einmal in den Ecken Emporen eingebaut waren. Vielmehr erblickte das Auge zu beiden Seiten zusammenhängende, mit buntfarbigem Marmor bekleidete Wandflächen. Das schließt jedoch nicht aus, daß den Naos, wie nicht selten in mittelbyzantinischen Kirchen (Abb. 392), durch dreifache Arkadenstellungen mit ihm in Verbindung stehende Seitenschiffe umgaben, denen wieder besondere Altarräume vorgelegt waren, besaßen doch neben der Gottesmutter auch der Erzengel Michael und der Asket Elias im Heiligtum eine besondere Stätte der Verehrung. Das „Gynaikion“, durch das der Kaiser am Festtage des Letztgenannten nach Durchschreitung der Bemata zu dem nach dem Meere gelegenen „Narthex“ hinausging,

wo er dem Mosaikbilde des Stifters seine Verehrung bezeugte, kann wohl nur als ein Nebenschiff zu ebener Erde aufgefaßt werden, — keinesfalls als eine Empore, da die Beschreibung den Kaiser erst im Narthex zum Obergeschoß hinaufsteigen läßt, um durch eine söllerartige, mit dem Palast unmittelbar verbundene Galerie in seine Behausung zurückzukehren. Die Kirche besaß darnach höchstens eine Westempore, die sich nach dem Obergeschoß des Atriums öffnete. Photius schildert beredt die Schönheit des in reinstem weißen Marmor schimmernden Propylaion. Zwei Springbrunnen mit zierlichem Bildwerk schmückten den Vorhof. Im Innern war mit verschwenderischem Reichtum Gold und Silber an den Altarschränken, an den Kapitellen und der Wandvertäfelung ausgeteilt. Den Fußboden bedeckte figürliches Mosaik, das wir uns den im Paviment von S. Marco in Venedig erhaltenen Feldern ähnlich zu denken haben.

Die Nea blieb das vielbewunderte Ideal des mittelbyzantinischen Kirchenbaues. Aus ihr ging die kanonische Bauform desselben hervor. In solcher zum Typus abgeklärten Gestalt gibt sie eine Miniatur des vatikanischen Menologiums (s. 5. Kap.), die einzige erhaltene, im einzelnen schwerlich sehr wirklichkeitsgetreue Abbildung wieder. Am meisten fällt darin die durchgehende Verwendung der Trommel an sämtlichen Kuppeln auf. Dieser Zug beruht gewiß nicht auf freier Erfindung, wie es wohl bei der in derselben Handschrift erhaltenen Darstellung der Apostelkirche der Fall ist, aber die Erhebung des Tambours war vielleicht weniger bedeutend als sie sich in der Zeichnung darstellt. Stieg doch die Hauptkuppel schon dank ihrem kreuzförmigen, die tragenden Tonnengewölbe einschließenden Unterbau als krönendes Oberhaupt über die sie umgebende vierköpfige Gruppe empor. Immerhin mag die Überhöhung des Tambours etwa dem der Kirche von Skripu (S. 453) entsprochen haben. Denn abweichend von der Güld-jami (S. 452) ist wohl in sämtlichen Kuppeln der Nea ein Fensterkranz vorzusetzen, da sie Mosaikbilder enthielten (s. oben). Und wenn nicht hier, so muß sich doch alsbald die neue Kuppelform mit überhöhtem Tambour, dem wir vom zehnten Jahrhundert an immer häufiger begegnen, in rascher Entwicklung herausgebildet haben. Sein Zweck besteht in der Aufhebung oder doch erheblichen Verminderung des Seitenschubs der Kuppel, wodurch der konstruktive Aufbau des Naos wesentlich vereinfacht wird. Als hohe Laterne vermag die Kuppel überdies namentlich bei kleineren Verhältnissen dem Innenraum um so reicheres Oberlicht zuzuführen (Abb. 388/9). Die äußere Gestalt dieses Baugliedes aber läßt in ihrem typischen 12—16seitigen, bei kleineren Kuppeln auch 10- und meist 8-seitigen Abschluß mit den durch Pilaster verstärkten Ecken noch immer den genetischen Zusammenhang der Widerlager mit dem älteren fiktiven Tambour (S. 384 u. 390), wie ihn wohl bis ins 12. Jahrhundert manche Kirche (s. unten) ähnlich aufweist, ahnen.

Das reiche Gesamtbild der Nea in seinem malerischen Aufbau hat, soweit wir urteilen können, erst im hohen Mittelalter vollkommene Nachahmung gefunden. Wie die glänzende Bauschöpfung Basilius I., sind auch die Stiftungen seiner nächsten Nachfolger, mit einer Ausnahme, untergegangen. Von der „Allerheiligenkirche“ und anderen Bauten Leos VI. des Weisen, von den Gründungen des kunstsinnigen Konstantinos VII. Porphyrogennetos fehlt jede Spur und genauere Kunde. Nur die kleine, von Konstantins Mitregenten (928—944) Romanos I. Lakapenos gestiftete Klosterkirche des Myreleion ist erhalten und, sowohl nach der Überlieferung wie nach dem monumentalen Tatbestande zu schließen, jeder Erneuerung entgangen, wenngleich auch sie schon seit dem 15. Jahrhundert unter den Namen der Bodrum-djami (Abb. 386) — sie verdankt ihn der unter ihr liegenden (wohl aus der Gruft des Romanos entstandenen) Zisterne — dem islamischen Kult dient.

Von der Nea hat sie zweifellos die Kreuzkuppelanlage, die sich von der Außenansicht klar abzeichnet, und das Vierstützensystem geerbt, sämtliche Umräume aber bedecken hier anstatt des Tonnenkreuzes und der Nebenkuppeln byzantinische Kreuzgewölbe (mit Ausnahme der mit Kuppelgewölben ausgestatteten Pastophorien und des Mittelquadrats des Narthex), was den genetischen Zusammenhang des Baues mit dem halb-



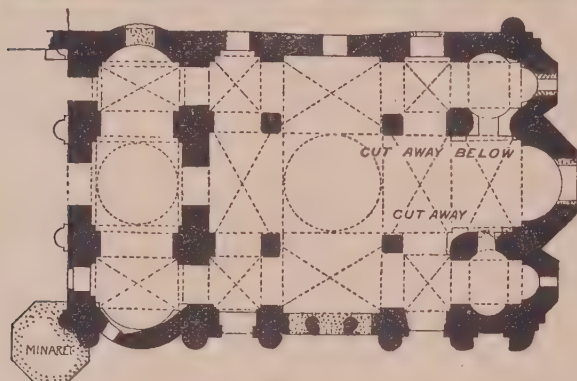


Abb. 386. Kirche des Myreleion (Bodrum-Djami) in Konstantinopel, Grundriß und Ansicht von Südosten (nach v. Millingen, a. a. O.).

basilikalén Typus noch deutlicher erkennbar macht. Bemerkenswert ist auch, daß trotz der bescheidenen Verhältnisse noch immer Pfeiler und nicht Säulen die Kuppel tragen, doch haben sie eine außerordentlich schlanke Gestalt angenommen. Eine Besonderheit, der wir nur selten begegnen, bilden die halbrunden pilasterartigen Widerlager an den Außenmauern (Abb. 386). Für die Ausnischung aller drei Räume des Bema, die noch dreiseitige Apsiden aufweisen, fehlt es in der altbyzantinischen Kunst so wenig an Vorstufen, wie für die Seitenapsiden des Narthex (S. 371), (über dem eine Empore erst in türkischer Zeit eingebaut worden ist). Der äußere Schmuck beschränkt sich auf mehrere Gesimse und Sägefriese. Schlicht und einfach gegliedert erscheint auch die wenig überhöhte Kuppel, deren Zylinder durch die vorgelegten Strebepfeiler in das Achteck übergeleitet wird.

Ein ungleich mehr verändertes Gegenbeispiel hat die Gruftkirche des Romanos nach Plangestaltung, Aufbau und Verhältnissen in der kleinen Nordkirche eines heute als Moschee (Isa-Phenari) dienenden Doppelbaues, nur bewahren dort die Kreuzarme ihre Tonnen, während das mittlere Kuppelgewölbe im Narthex durch ein Kreuzgewölbe vertreten wird. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist daher in diesem Denkmal die nahezu gleichzeitige Stiftung des Patrikos Konstantinos Lips zu erkennen, zumal eine an der Apsis außen angebrachte Weiheinschrift den gleichen Vornamen enthält. Das älteste, in leidlicher Erhaltung auf uns gekommene Beispiel einer der Nea nachgebildeten

Kuppelgruppierung findet sich hingegen nicht in Byzanz, sondern in Saloniki vor. Aber nur in den Hauptzügen der Konstruktion dürfen wir wieder ihr Abbild in der irrtümlicherweise Agios Bardias genannten Kazandjilar-djami erblicken, die der Protospathar Christophoros nach Aussage der auf dem Türsturz des Hauptportals eingemeißelten Inschrift im Jahre 1028 n. Chr. der Gottesmutter weihte.

Die vier Eckräume des Naos sind auch hier keineswegs mit Kuppeln bedeckt, wie auf einer falschen Rekonstruktion angegeben zu werden pflegt. Der noch nie in zuverlässiger Weise aufgenommene Bau bewahrt überdies von seinen beiden Nebenkuppeln zurzeit nur die über der Nordwestecke der Fassade errichtete. Als Kuppelträger dienen hier bereits, der bedeutenderen Abmessungen ungeachtet, kräftige mit derben Würfelkapitellen bekrönte Säulen. Die überaus klare Raumeinteilung kommt auch in der Außenansicht zu durchsichtigem Ausdruck (Abb. 387). Ihr entspricht die Gliederung des zweigeschossigen, Narthex und Empore enthaltenden Vorbaues in drei hohe, heute teilweise zugemauerte Bogenöffnungen, wie auch die Zusammenfassung der zweireihigen seitlichen Fensterpaare des Naos unter breiten, das Dach der Eckräume über-

ragenden Giebeln. Die dekorative Wirkung dieser Gebäudeteile wird durch mehrfach abgestufte Blendbogen-systeme erzielt, haben wir es doch hier mit einem reinen Backsteinbau zu tun. Sogar die Fenstersäulen und die den Ecken der achtseitigen Hauptkuppel vorgelegten Halbsäulchen sind in Ziegelschichtung hergestellt, und die letzteren so schwach entwickelt, daß ihnen eine konstruktive Bedeutung kaum zukommt. An der kleinen Kuppel hat man ganz auf sie verzichtet. Sägefriese begleiten die bedeutsamen Horizontalen und Kurven der Architektur.

Das neue Bauschema erwies sich besonders brauchbar für die Anwendung in kleinem Maßstabe und gewann daher rasch weite Verbreitung. Auf kleinasiatischem Boden ist es gleich in Triglia in der benachbarten Provinz Bithynien durch zwei Kirchen (Agios Stephanos und Pantanassa) früh vertreten und besonders in der ersteren mit Hilfe von Säulenstützen folgerichtig durchgeführt (in der zweiten um ein Joch verlängert). Sowohl der halbkreisförmige Abschluß der Seitenapsiden und der durch acht Blendnischen gegliederte kreisrunde des Tambours als auch die aus Bruchstein und Ziegel gemischte Bauweise erwecken einen altertümlichen Eindruck. Gleichwohl läßt sich als Entstehungszeit der Stephanuskirche keinesfalls auf Grund der eingemeißelten Monogramme über den Säulenkapitellen das 8. Jahrhundert erschließen, da diese hier so gut wie in der Pantanassa nach ihren Verhältnissen sichtlich von älteren Baudenkmalern herrühren, und zwar zum Teil spätestens aus dem 7. Jahrhundert. Der Bau besaß anscheinend außer dem erhaltenen säulengeschmückten, an den Narthex angeschlossenen Vorhof auch seitliche Vorhallen. Ein erheblich jüngerer Beispiels desselben Typus bot an der Westküste Pergamon mit der auf der Theaterterrasse ausgegrabenen kleinen Kirche (wohl schon aus der Komnenenzeit), in der die Säulenstützen auffallend nahe zu den nur in wenigen Schichten erhaltenen Mauern im Quadrat aufgestellt waren. Aber auch im Innern Kleinasiens hat das mit dem Tonnenkreuz verknüpfte Vierstützensystem sich jedenfalls schon unter der Herrschaft der makedonischen Dynastie nach der Wiedereroberung dieser Provinzen verbreitet. Eine Anzahl zum Teil recht ansehnlicher Denkmäler bezeichnen den Weg des byzantinischen Einflusses. Die Ersetzung der Ecknischen (Teil I, S. 257 u. S. 395) durch die Hängezwickel und die Aufnahme des hohen, durch Blendnischen gegliederten Tambours bilden seine Merkmale. In Fersandyn und Tscheltschek (Tschanliklisse) stoßen wir auf zwei einschlägige Kirchenbauten, in denen Pfeiler als Kuppelträger dienen. Am zweitgenannten mischt sich auch schon in das landesübliche Baumaterial des Hausteins, besonders an den durch Blendbogen abgestuften Fenstern, Ziegelschichtung ein. Bei der Amphilochioskirche in Ikonium (Konia), die ihr verwandt erscheint, ist der Tambour sogar vollständig aus Backstein mit einer doppelten Reihe von Blendfenstern hergestellt. (Weitere Vertreter der Kreuzkuppelkirche finden sich in Side, Islamköi, in Ilanli- und Alaklisse und neben der verfallenen Pachomiosbasilika aus dem 7. Jahrhundert in Enegil vor.) Der Bautypus hat in Kappadokien sogar in Höhlenkirchen Nachahmung erfahren,



Abb. 387. Sog. Bardiaskirche (Kazandjilar-djami) in Saloniki, Westansicht.



wo sich in Soandere, Gereme (Analipsis, Elmalyklisse u. a. m.), Urgüb (Saradschakkliste) und in Mauridjankoi (A. Eustachios) das Tonnenkreuz sowohl mit Säulen- wie mit Pfeilerstützen verbindet. Die letztgenannte Anlage ist zum Teil oberirdisch in Quaderfügung ausgebaut mit hohem achtseitigem Tambour. Dem Eindringen dieses konstruktiven Aufbaues mag der Umstand Vorschub geleistet haben, daß in Kleinasien die Kreuzkuppelkirche seit der altchristlichen Zeit weite Verbreitung besaß (S. 391). So scheinen auch mehrere kirchliche Bauwerke von einfacherer Gestaltung, in denen die Kuppel von vier an die Mauern angeschlossenen, kreuzförmig verteilten Bogen getragen wird, nach inschriftlicher Angabe oder nach Ausweis der Ornamentik noch dem 8/9. Jahrhundert zu entstammen. In der Erzengelkirche in Syge (Bithynien) gehört außer dem mit dreiseitiger Apsis ausgestatteten Kuppelraum nur ein kleinerer Vorraum mit gleichartiger Kuppelbedeckung einer so frühen Entstehungszeit an. Einheitlichen Ursprungs ist hingegen die Stephanuskirche auf der Insel Nis (Pisidien), in der sich ein mit schmaler Tonne überwölbter Altarraum zwischen den ersteren und die Apsis einschiebt. Weit bedeutender erscheint die Ruine eines reinen Backsteinbaues in Ütschajak (Galatien) als symmetrische, aus zwei quadratischen Räumen zusammengesetzte Doppelkirche, in der sich die beiden Kuppeln über mächtigen Schildbogen auf hohem Tambour erhoben. Auch in den kappadokischen Höhlenkirchen begegnen wir ganz entsprechenden Anlagen, so z. B. einer solchen mit zwei in der Längsachse verbundenen Kuppelräumen (Gereme).

In den Klostersiedlungen des Latmos ist die Kreuzkuppelkirche durch zwei Beispiele vertreten, und zwar in dem anscheinend älteren, auf der Kapigeriinsel des Sees von Heraklea gelegenen Bau in vereinfachter Zusammensetzung, die höchstens auf der Westseite des Kuppelquadrats freistehende Stützen (wenn nicht vielmehr eine Quermauer) aufwies, — vollkommen durchgebildet hingegen mit vier Pfeilern und tonnengewölbten Eckräumen auf der Insel Kaiwe Assar Adassi. Beide Anlagen waren mit dreiteiligem eingewölbtem Narthex ausgestattet und die zweitgenannte auch mit einer darüberliegenden, mittels außen angebauter Treppe zugänglichen Westempore. Die durchgehende Anwendung des Schichtwechsels und eines einfachen Ziegelschmuckes in ihren Mauern sowie der siebenseitige Abschluß der Hauptapsis sind untrügliche Merkmale ihrer verhältnismäßig späten Erbauung (schwerlich vor dem 12. Jahrhundert). Weit früher hat hingegen schon eine Übertragung des neuen Bauschemas unmittelbar von Byzanz nach Cypern stattgefunden, wo sich in der Umgebung der mittelalterlichen Stadt Kitium eine sehr altertümliche Kreuzkuppelkirche erhalten hat. Die sog. Panagia Angeloktistos birgt nicht nur eins der bedeutendsten Mosaiken des makedonischen Zeitalters (s. 5. Kap.), sondern verdient auch als Bauwerk wegen der halbkreisförmigen äußeren Gestaltung ihrer Apsiden und wegen ihrer Konstruktion Beachtung, die noch eine sehr tief liegende Einwölbung der Eckräume mit Tonnengewölben (bzw. eine Durchsetzung der seitlichen Kreuzarme mit solchen, wie in Skripu) zeigt. Ihre Entstehungszeit dürfte daher eher in die sieben Jahre byzantinischer Verwaltung fallen, deren sich die Insel unter Basilius I. zu erfreuen hatte, als in die Zeit nach ihrer endgültigen Rückeroberung von den Sarazenen (964).

Daß der Ursprung des Vierstützensystems der Kreuzkuppelkirche in Byzanz zu suchen ist, erhellt aus dem Auftreten der wenigen frühen Denkmäler desselben an so weit auseinanderliegenden Orten. Es eroberte vor allem Hellas, wo ein allgemeines Bedürfnis nach kleineren Kirchenbauten vorhanden war, und hat dort eine sehr glückliche Durchbildung erfahren. Unter den zahlreichen Kirchen Athens und seiner Umgebung, die allerdings größtenteils einer späteren Zeit entstammen (s. unten), ist eine der ältesten und vielleicht die anziehendste die des hochangesehenen Klosters der Kaisariani am Hymettos (Abb. 388).

Ihre Erbauung dürfte nicht viel später als die der ähnlichen, aber gründlich umgestalteten des benachbarten Klosters des „Philosophenjängers“ Johannes, d. h. in die zweite Hälfte des 10. oder doch noch in die erste des 11. Jahrhunderts, fallen. Der kleine Naos zeigt eine fein abgestimmte Harmonie der Verhältnisse, denen als Maßeinheit der Säulenabstand, d. h. die Seite des Kuppelquadrats, zugrunde liegt. Zweimal genommen, ergibt sie die Kämpferhöhe der vier Haupttonnen, viermal die Scheitelhöhe der Kuppel. Die Einwölbung der Eckräume mit schmäleren und niedrigeren, aber gleich ihnen stark überhöhten und sie in zusammenhängender Flucht durchschneidenden Tonnen läßt immer noch die Nachwirkung der basilikalen Raumgliederung des Naos erkennen. Im äußeren Aufbau zeichnen sich nicht nur die Kreuzarme, sondern alle Teile des Gebäudes mit einer Deutlichkeit ab, wie sie für die auf griechischem Boden entstandenen Denkmäler bezeichnend ist. Der Einfluß hellenischen Geistes verrät sich auch in der Sorgfalt, mit der jeder Haustein zwischen Ziegeln eingeschachtelt ist, eine Bauweise, die an allen gut erhaltenen Mauern, vor allem am achtseitigen Tambour der Kuppel, im Gegensatz zu dem in jüngerer Zeit angebauten, mit einer Nebenkuppel bekrönten Narthex und zum Paraklision mit dem in Griechenland üblichen Glockenträger (Kodonostasion) das Auge erfreut. Doch beherrschen hier die horizontalen Zwischenschichten dank der Größe der verwendeten Hausteinquadern durchaus noch den Gesamteindruck und beschränkt sich die ornamentale Verwertung des Backsteins auf die Bogen und ihre einfachen Füllungen. Von den eigentlichen Ziergliedern entstammen die jonischen Kapitelle und mehrere Gesimsstücke antiken Ruinen.

Das anmutigste und glücklicherweise auch das besterhaltene Denkmal dieses Bauschemas in Griechenland ist die der Gottesmutter geweihte Nebenkirche des Lukasklosters in Stiris (Phokis).

Daß ihr Plan infolge der gegebenen Bedingungen und der kurz vorhergehenden Erbauung des Katholikon (s. unten) eine ziemlich verschobene Gestalt erhalten hat (Abb. 392), tut der Raumwirkung des Naos keinen Abbruch. Seine Architektur lichtet sich dank der weiteren Spannung, mit der sich eine Überhöhung der Bogen wie in der Kesariani verbindet, mehr als in den meisten attischen Kirchen. Auch trägt zum gefälligen Eindruck die zierliche plastische Dekoration der wohl erhaltenen Gesimse, des Templon mit seinem Gebälk und der reichgeschmückten Kapitelle bei (Abb. 389). Der Fußbodenbelag mit seinen schlichten Rahmungen von bunt-

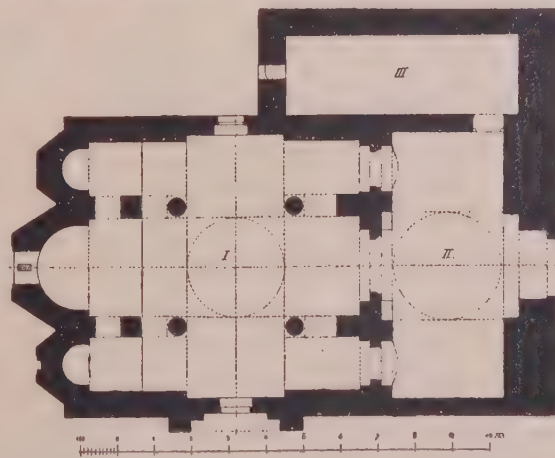


Abb. 388. Die Kaisariani (Attika), Grundriß, Längsschnitt und Aufriß der Nordseite  
(nach Strzygowski, 'Εφημερίς ἀρχαιολογική 1902).





Abb. 389. Nebenkirche von Hosios Lukas (Stiris), Blick aus dem Naos in die Hauptapsis (nach Aufnahme von H. Brockhaus).

farbigem Marmor ist im Kuppelraum fast unversehrt geblieben. So fehlt am stilvollen Gesamtbilde nichts als der Freskenschmuck, denn keine Spur deutet darauf hin, daß Mosaiken die Gewölbe bedeckten. Die Außenansicht der Kirche steht an Reiz kaum zurück, sowohl die der Frontseite, an der die Vorhalle uns in beiden Geschossen das seltene Beispiel einer fast unbauten dreifachen Arkadenstellung von leichtestem Bogenschlag bietet, wie besonders der Anblick von Südosten (Abb. 380). Das mit mehrfacher Backsteinschichtung durchsetzte Mauerwerk wird von zahlreichen Streifen über Eck gestellter Ziegel, sog. Sägefriese, welche auch über die dreiseitigen Apsiden und den Risalit der Nordseite hinweglaufen, umgürtet. Der trefflich erhaltenen Kuppel, die den abgestuften Aufbau der Dächer krönt, verleiht das an kufische Schriftmotive erinnernde Ornament hochkant gestellter Backsteine und der plastische Zierat der Pilasterkapitelle ein schmuckreicheres Aussehen, als es dem attischen Typus entspricht. Und doch muß die Theotokoskirche jedenfalls noch vor Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sein.

Aus der raschen Verbreitung, die das konstruktive System der Kreuzkuppelkirche besonders in Hellas fand, folgt noch nicht, daß es in Byzanz schon zum kanoni-

schen Bautypus geworden war. Die Beschreibungen russischer Pilger des 12. und 13. Jahrhunderts und des spanischen Gesandten Clavijo aus dem Jahre 1403 lassen es zum mindesten zweifelhaft, ob die Gründungen eines Romanos Argyros († 1034), seiner Nachfolgerin Theodora und des Konstantinos Monomachos († 1054), die glänzenden Klosterkirchen der Peribleptos, der neun Engelchöre und des heiligen Georg im Stadtteil Mangana, diese Zusammensetzung hatten. Manche Angabe weist eher auf eine abweichende Gestaltung hin. Man darf nie vergessen, daß wir den Verlust der bedeutendsten Bauwerke dieser Epoche zu beklagen haben und ihre ganze Bedeutung nur rückschließend ermessen können. Ein wahrhaft schöpferischer Zug geht im 10. Jahrhundert durch die byzantinische Architektur. Er lebt sich in der Durchbildung der Kreuzkuppelkirche (bzw. des Vierstützsystems) keineswegs aus, sondern wagt vor allem, noch einen zweiten, kühneren Bagedanken in die Wirklichkeit umzusetzen, der einer bis in das 13. Jahrhundert herabreichenden Folge von Denkmälern zugrunde liegt. Das Urbild dieser Kirchen, die zu den hervorragendsten und schönsten Überresten der mittelbyzantinischen Kunst zählen, kennen wir zwar nicht, aber nur in der Hauptstadt selbst kann es entstanden sein. Ist doch ihr System unverkennbar aus der unmittelbaren Anlehnung an einen altbyzantinischen Bautypus hervor-

gegangen, und zwar an das Oktogon des inneren Stützenkranzes von Agios Sergios und Bakchos und seiner nächsten Verwandten (S. 372). Daß man auf diese Konstruktion zurückgriff, war eine geniale und völlig freie künstlerische Tat, das Ziel aber blieb dasselbe, dem die allgemeine Entwicklung zustrebte: — die Zusammenfassung des Naos zu einer Raumeinheit. Die höchste Steigerung dieses Strebens mußte auf den Gedanken hinführen, ihn in seiner vollen Breite mit der Kuppel zu bedecken und als ungeteilten Raum dem dreiteiligen Bema vorzulegen, woraus dem Baumeister die konstruktive Aufgabe erwuchs, die Kuppelträger in seine Umfassungsmauern zu verlegen. Sie wurde gelöst, indem man deren Zahl wieder auf acht vermehrte, das Achteck aber in das Quadrat des Kuppelraumes einschrieb. Ihre Verbindung in den Diagonalachsen und damit die Vermittlung des quadratischen Grundrisses mit dem Kreise der Kuppel wird in den Kirchen dieses Typus nicht durch die Hängezwinkel, sondern durch Ecknischen hergestellt, d. h. durch dasselbe Mittel, das umgekehrt in Agios Sergios und Bakchos der Erweiterung des inneren Oktogons dient (Abb. 321). Daß man sich eines solchen Zusammenhanges, wenigstens dunkel, bewußt war, scheint aus der Gründungslegende eines der einschlägigen Denkmäler, der sog. Nea Moni auf Chios (s. unten), hervorzugehen, als deren Vorbild die von Justin II. innerhalb des Großen Kaiserpalastes (im Trikonchos) erbaute kleine Apostelkirche bezeichnet wird. Andererseits wird durch den spanischen Gesandten Clavijo (1403) bezeugt, daß in der Kirche des Johannes in Petrione, einer Stiftung des Johannes Komnenos (12. Jahrhundert), sich alle drei Altarräume auf den Kuppelraum öffneten, d. h. das wesentlichste Merkmal der typischen Plangestaltung der mittelalterlichen Vertreter des Achtecksystems. Ihnen dürfte sie also, wenn auch nicht als der eigentliche Schöpfungsbau, zuzuzählen sein.

Das Grundschema erfährt in den erhaltenen Bauten eine mannigfaltige Abwandlung. Am glänzendsten erscheint es in seiner altertümlichsten und wohl ursprünglichen Zusammensetzung vertreten durch das Katholikon der Klosterkirche des „ehrwürdigen Lukas“ (Hosios Lukas) in Stiris (Phokis), das besterhaltene und daher stimmungsvollste mittelbyzantinische Heiligtum. Auch dieses verdankt allem Anschein nach als kaiserliche Stiftung seine Entstehung dem Eingreifen hauptstädtischer Baumeister.

An seiner Stelle erhob sich vorher die kreuzförmige Grabkapelle des Asketen Lukas († 946), von seinen Schülern Seite an Seite mit einer schon von ihm selbst begonnenen Kirche erbaut. Die Gründung des Katholikon schreibt die Klostertradition Romanos II. († 963) zu, der sich und seiner Gattin hier die letzte Ruhestätte in der Nähe des Heiligengrabes bestellt haben soll. Doch kann der Bau jedenfalls erst durch Theophano zu diesem Zwecke gestiftet sein, wenn nicht gar erst durch ihren und Romanos Sohn Basilius II. († 1025), vor dessen späterer Regierungszeit zum mindesten die jüngsten Heiligenporträts seinem Mosaikschmuck nicht eingefügt sein können. Wie dem auch sei, Tatsache bleibt, daß die Kirche das seltene Beispiel einer Krypta bietet und in dieser noch heute zwei prunkvolle Sarkophage birgt. Krypta und Kirche aber sind in einem Zuge aufgeführt in etwas abweichender Orientierung von dem Nebenbau (S. 459/60), der gleichzeitig oder bald darauf eine Erneuerung auf den alten Grundmauern, aber mit veränderter, dem Katholikon paralleler Fassadenflucht erfuhr und dadurch seine auffallend verschobene Plangestaltung erhalten hat (s. Abb. 392). Im Grundriß der Hauptkirche sind dem Naos aus konstruktiven Gründen und zur Vergrößerung des Gesamtbaues zwei äußere Seitenschiffe zugefügt. Auch ist er westwärts über den Kuppelraum hinaus verlängert, indem die diesseitigen Hauptpfeiler frei aufgestellt und nur nach den Ecken zu in beiden Geschossen durch Kreuzgewölbe (bezw. byzantinische Kappen) mit den Wänden verspannt sind. Zwischen ihnen steht hingegen der Hauptbogen in seiner vollen Höhe offen, genau so wie zwischen den mit den Seitenwänden des Altarraumes gebundenen Ostpfeilern, während sich zwischen den in die Seitenmauern des Naos fallenden Pfeilerpaaren die Nebenschiffe durchsetzende Transepte öffnen. Diese aber werden von der an den Langseiten und über dem weiträumigen Narthex umlaufenden Empore überbrückt, die beiderseits bis über die Nebenräume des Bema und in die westlichen Ecken des Naos hinein umgreift.





Abb. 390. Katholikon von Hosios Lukas, der Narthex nach Norden gesehen  
(nach Aufnahme von J. Smirnow).

Im Erdgeschoß gewährt das Transept der Südseite durch ein über dem Eingang der Krypta gelegenes Portal unmittelbaren Zutritt zum Naos, es schließt sich hingegen sowohl von der an das Diakonikon anstoßenden Schatzkammer wie von der nur von dem Narthex her zugänglichen Taufkapelle ab. Das Nordtransept steht mit den anstoßenden Abschnitten des Nebenschiffes in Verbindung, — mit gutem Grunde, da sich im östlichen dicht über dem Heiligen-grabe der Krypta das Kenotaph befindet. Die Pilger konnten zu diesem sowohl durch die zusammenhängende Flucht des Seitenschiffes vom Narthex her wie durch eine kleine, die Ost-mauer der Kirche neben der Prothesis durchbrechende Tür (Abb. 380 u. 392) gelangen und verließen es durch die beiden mit dem Katholikon verbundenen Vorhallen der Nebenkirche.

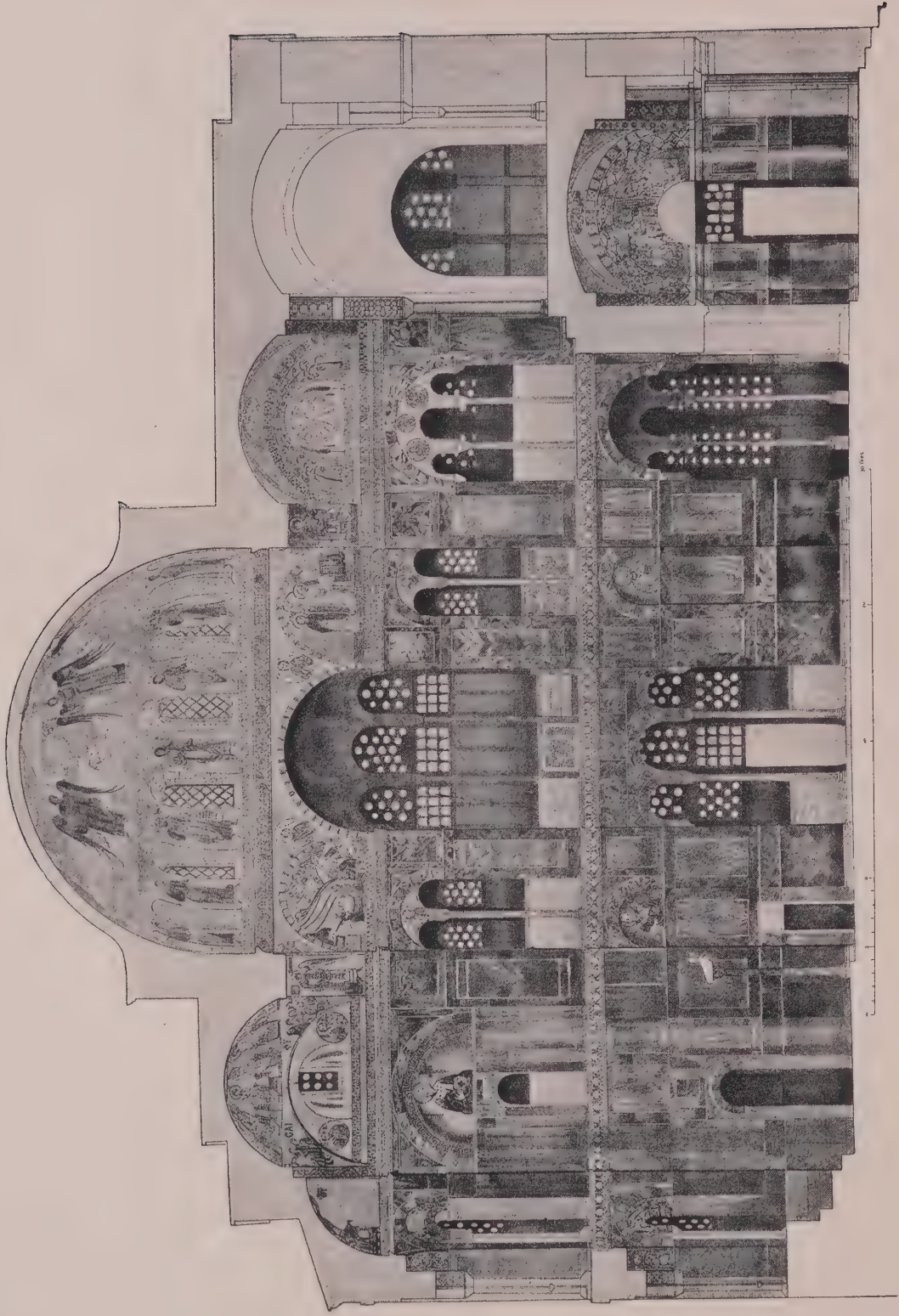
Eine mehrfarbige Marmor-vertäfelung, in der sich das Dunkelgrün des thessalischen Marmors mit Rotgelb, Grau und Weiß zum traditionellen Akkord der byzantinischen Kunst verbindet, bekleidet, durch Zahnschnittleisten in Paneele und Frieze gegliedert und im Naos von drei Gesimsen umgürtet, die Wände bis zum Ansatz der Gewölbe, welche, die Emporen ausgenommen, im Gold der Mosaiken schimmern. Der letzteren

entbehrt auch die im 16. Jahrhundert erneuerte und mit Fresken geschmückte Kuppel. Sich immer stärker lictend, strebt die gesamte Innenarchitektur des Naos in die Höhe und atmet in den Verhältnissen der zahlreichen Bogendurchbrechungen, die nur durch Reliefschranken verstellt sind, sowie der zierlichen Zwischenstützen von überschlanke Bildung Leichtigkeit und strenge Grazie (Tafel XXV). Das erhaltene alte Tempion, dessen Gebälk den Hauptbogen des Altarraumes und die Seiteneingänge der Nebenräume durchquert, schmiegt sich ihr in seinen Zierformen innig an.

Die Erweiterung des Baues durch neue Umräume ermöglicht erst im Katholikon von Hosios Lukas die Durchführung des Achtstützensystems, haben sie doch die Gegenpfeiler aufgenommen, durch die der Seitenschub der Kuppel nach byzantinischem Konstruktionsprinzip im Innern ausgeglichen wird. Der Gliederung des Aufrisses dient, abgesehen von der Fassade, an der die letzten Widerlager als Mauerpilaster das Portal und das dreiteilige Mittelfenster einschließen (nachdem ein jüngerer Exonarthex wieder beseitigt worden ist) und, wie einst, risalitartig vortreten, einzig und allein die Verteilung der Fenster. Zugleich bringen diese mit ihren Zwischenstützen, die teils durch Säulchen mit jonischen Kapitellen, teils wieder







Katholikon von Hosios Lukas (Stiris), Längsschnitt  
(nach R. W. Schultz and S. H. Barnsley, The monastery of St. Luke of Stiris in Phocis, 1901)

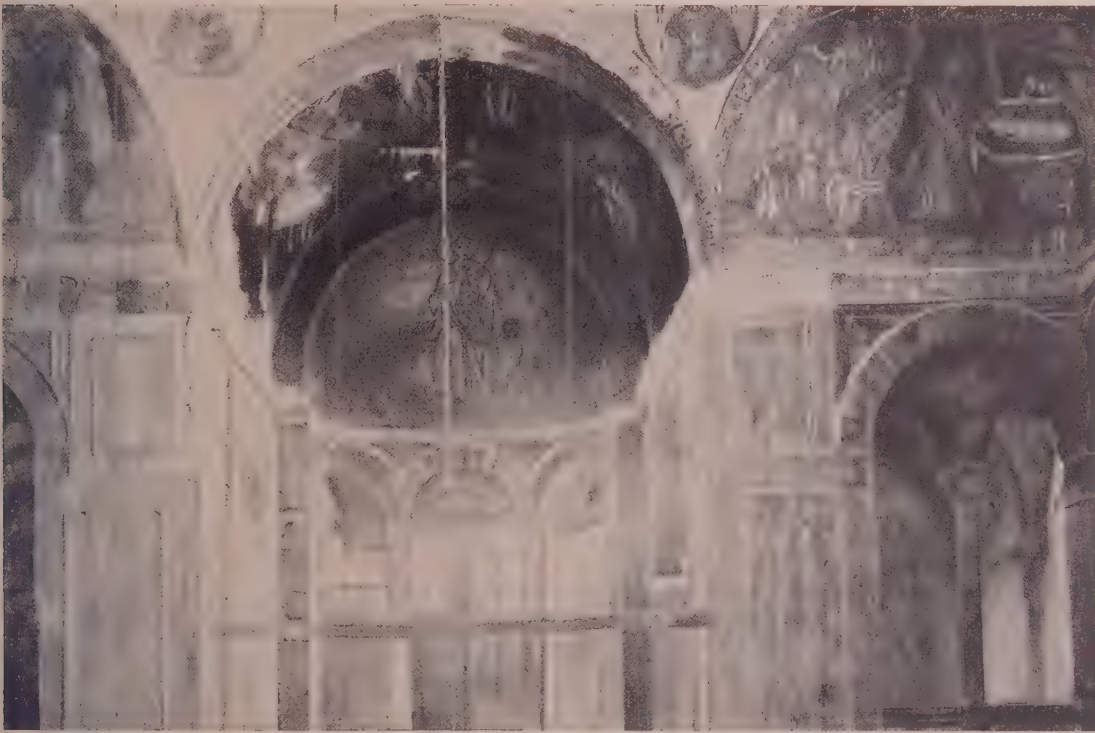


Abb. 391/92. Katholikon von Hosios Lukas (Stiris), Grundriß (mit Nebenkirche) und Durchblick von der Westempore in die Hauptapsis (nach Aufn. von H. Brockhaus und O. Wulff, Das Katholikon von H. Lukas, 1903, B. K. II, H. 11).



durch die schlanken Pfeiler mit Kämpferaufsätzen gebildet werden, und durch den Reliefschmuck ihrer Brüstungen, die Kreismuster ihrer durchbrochenen Verschußplatten sowie die reine Ziegelwölbung ihrer Rundbogen eine reichere Abwechslung in die gleichmäßig abgeschlossenen, obschon durch die Technik des Schichtwechsels von Haustein und Ziegel belebten, Mauerflächen. Den reizvollsten Anblick bietet die fast unveränderte Ostseite (Abb. 380), an der nur die Hauptapsis dreiseitig ausladet, dafür aber zwei durchlaufende marmorne Fensterbänke und Sägefrieße über Eck gestellter Ziegel die Anmut der Fensterarchitektur erhöhen, während die südliche Langseite durch drei häßliche späte Stützpfeiler entstellt wird. Die Konstruktion des Baues wird in der Außenansicht trotz seiner reichen inneren Zusammensetzung erst in der Dachbildung erkennbar, indem aus dem zentralen Baukörper, der den Naos schließt, auch hier die vier Kreuzarme, die Pultdächer der Nebenschiffe überragend, herauswachsen. Unter ihren Satteldächern verbergen sich die Gewölbe der Transepte, des entsprechenden westlichen Joches, das sich über dem Narthex bis in den Mittelgiebel hinein fortsetzt, und eine den Altarraum bedeckende, von außen unsichtbare Kuppelwölbung. Die Hauptkuppel ist



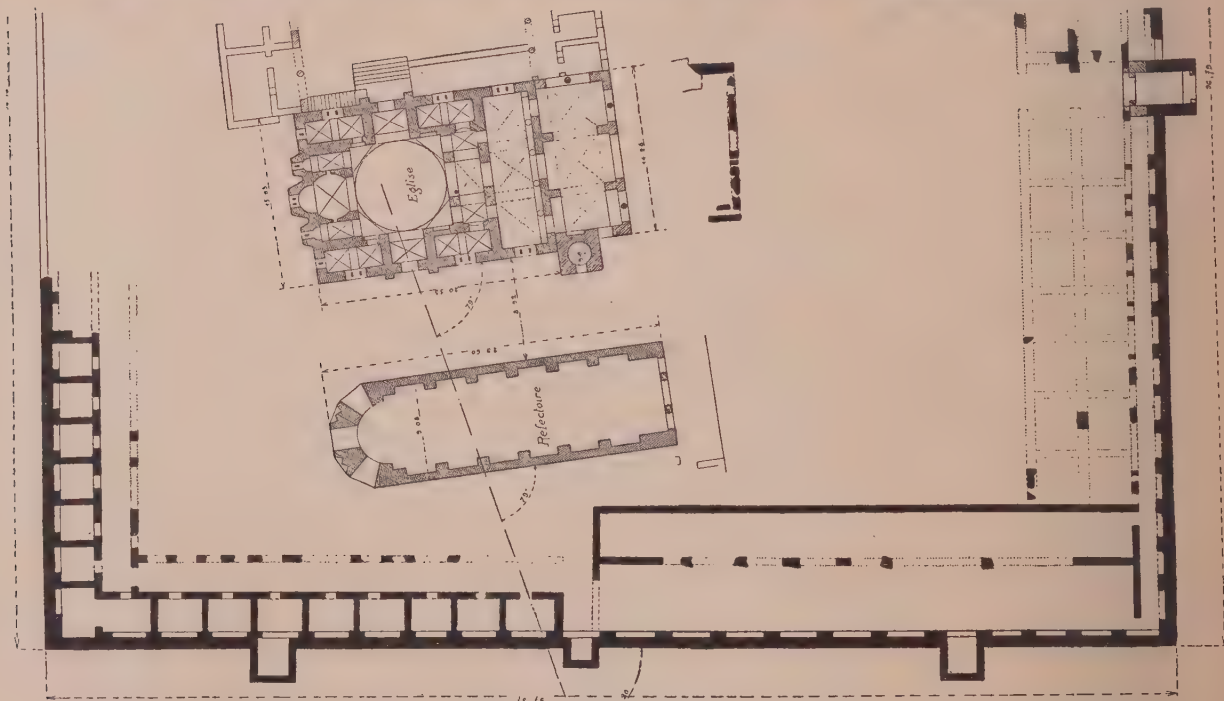


Abb. 393. Klosterkirche von Daphni (Attika), Grundriß (mitsamt der Trapeza und Nordhälfte der äußeren Befestigung) und Längsschnitt

(nach G. Millet, *Le monastère de Daphni*. 1899, Mon. de l'art Byz. I).

in ihrer ursprünglichen Gestalt mit sechzehnseitigem fiktiven Tambour erneuert, während sie innen ihrem Unterbau fast als reine Halbkugel aufliegt.



Abb. 394. Klosterkirche von Daphni (Attika), Ansicht von Südwesten

Der im Katholikon von Hosios Lukas verkörperte Bautypus hat in Griechenland Schule gemacht. In fast unveränderter Zusammensetzung begegnet er uns in Athen wieder in der Panagia Likodimu oder fälschlich Agios Nikodemos genannten (seit 1847 in russischem Besitz befindlichen) Kirche. Die Verkleinerung ihres Maßstabes um ein Viertel gegen das Vorbild, ist im Innern durch eine freiere Verbindung aller Räume untereinander, in der Außenarchitektur aber durch die Verringerung der Fensterzahl an den Längsseiten ausgeglichen worden. Einen gewissen Fortschritt bezeichnet der wohl noch im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts entstandene Bau nur in seiner klareren äußeren Gliederung, insofern an ihm sowohl die Nebenapsiden ausladen, wie auch die Transepte als Risalite hervortreten.

Dieselben Neuerungen verbinden sich mit einer viel tiefer greifenden Umbildung der Konstruktion in der kaum drei Stunden von Athen an der Eleusinischen Straße gelegenen Klosterkirche von Daphni. Innerhalb der ausgedehnten altbyzantinischen Festungsmauer (Teil I, S. 258), hart neben der zerstörten Basilika in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erbaut, ging das Katholikon mitsamt dem Kloster während der Herrschaft der fränkischen Herzöge (1204—1458) in den Besitz burgundischer Cisterzienser über. Seit dem siebzehnten liegt es verödet da, und erst neuerdings wurde die Kirche durch sachkundige Restauration gegen weiteren Verfall gesichert.

O. Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst.



Abb. 395. A.Theodoros in Mistra (Lakonien), Grundriß (nach Aufnahme von H. Brockhaus).





Abb. 396. Ansicht des Klosters Nea Moni (Chios) mit dem Katholikon, von Nordosten gesehen  
(nach der Zeichnung von Barskij a. d. J. 1705).

Der Aufbau der Innenarchitektur erscheint in Daphni dadurch vereinfacht und zu noch größerer Leichtigkeit gesteigert, daß die den Naos umziehende Empore ausgeschaltet wurde. Die Transepte werden durch Quermauern abgegrenzt, deren Ansatz (Ante) nur mittels der anschließenden tiefen Blendnische das Ansehen eines Pfeilers erhält (Abb. 393). Sie stehen gegen den Kuppelraum völlig offen und sind wie alle Teile des Naos hoch eingewölbt. Dagegen haben die ausschließlich von den Ecken des Kuppelraumes her zugänglichen Nebengelasse der Seitenschiffe —, soweit von solchen die Rede sein kann, — nur die halbe Höhe, wie das auch in der Außenansicht an der Osthälfte des Baues deutlich zu erkennen ist (Abb. 394). Auf der entgegengesetzten Seite wird dieser Umstand durch eine nachträgliche Erweiterung des ursprünglichen Aufbaues verschleiert. Noch von byzantinischen Händen wurde hier über den vorderen Seitengelassen und dem Narthex der Kirche eine Empore angelegt, die lediglich Wohnzwecken diente, besitzt sie doch keinen anderen Durchlaß nach dem Naos als das schon vorher im westlichen Kreuzarm vorhandene, dem der Transepte vollkommen entsprechende dreiteilige Oberfenster. Sie griff wahrscheinlich sogar noch mit einem söllerartigen Vorbau auf den auch erst später angebauten Exonarthex über, der sich ursprünglich in offenen Bogenstellungen nach drei Seiten frei erschloß. Eine einzige von diesen ist noch an der Südwestecke im

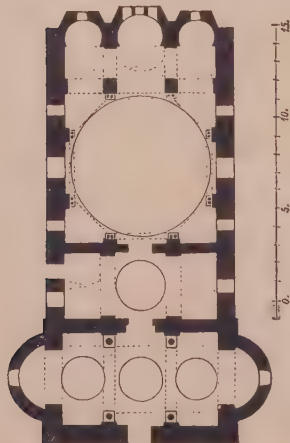


Abb. 397. Das Katholikon der Nea Moni (Chios)  
(nach O. Wulff, a. a. O.).

späteren Mauerwerk erhalten (Abb. 394), während an der Fassade unter den Cisterziensern zuerst gotische Spitzbogen an ihre Stelle traten, dann aber die massiven Arkaden durch Gemäuer geschlossen wurden. Zugleich ist der Söller in eine zinnenbekrönte Terrasse umgewandelt und der Glockenturm an der Nordseite der Kirche errichtet worden. Die älteren Teile der letzteren zeigen eine sehr sorgfältige Mischtechnik von Haustein und Ziegel mit deutlich verschiedenem Sockelstreifen und fein verteilten, die Fenster umrahmenden Sägefriesen, die Apsiden reine Backsteinschichtung und -dekoration. Die ziemlich wohlerhaltene Kuppel weicht von derjenigen der Lukaskirche nur durch die rundlichen Pfeilerverstärkungen ihrer sechzehn Ecken ab.

Das Katholikon von Daphni hat wiederum, und zwar noch zu Anfang des 14. (bzw. am Ende des 13.) Jahrhunderts, Nachahmung gefunden in der Agia Sophia in Monemvasia und in Agios Theodoros in Mistra (Lakonien).

Grundplan und Aufbau stimmen in der ersteren mit dem Vorbild im wesentlichen überein, doch sind die Seitenwände des Naos dort nach den Nebenschiffen zu von je zwei hohen Rundbogenfenstern durchbrochen und die Transepte nicht gegen dieselben abgesperrt mit Ausnahme des nordwestlichen Eckraumes. Sämtlichen Pfeilerstützen waren dekorative Säulenstellungen

vorgesetzt, bestehend aus je zwei gekuppelten Säulen in beiden Geschossen, wie die noch an ihrer Stelle befindlichen Deckplatten und verstreute Bruchstücke von Schäften und Kapitellen erkennen lassen. Die wohlerhaltene Kuppel lichten sechzehn hohe schmale Fenster. An die Südseite der Kirche ist noch in byzantinischer Zeit eine eingewölbte zweistöckige, offene Vorhalle angebaut worden (leider verfallen), dem Narthex aber und der Westempore wurde von den Venezianern ein Wohnhaus mit Renaissancefassade vorgelegt. In Mistra ist, wie schon früher in Agios Nikolaos in Skripu (s. unten) das westliche Pfeilerpaar durch Säulen ersetzt worden (Abb. 395), auf die Emporen aber wurde gänzlich Verzicht geleistet und die wenig durchbrochene Fassade der Theodoroskirche in die Befestigung des Klosters einbezogen und mit zwei Seitentürmen ausgestattet.

Während so in Griechenland aus dem Stammtypus von Hosios Lukas eine abgeleitete provinzielle Bauform hervorging, hat derselbe in Konstantinopel eine andere Fortbildung erfahren, indem nicht nur die Emporen, sondern auch die aus konstruktivem Bedürfnis hinzugefügten Umräume gänzlich beseitigt wurden. Erst dadurch wurde die Raumeinheit des allseitig geschlossenen Naos zur vollen Wirklichkeit. Die ebenso kühne wie sinnreiche Konstruktion, welche das ermöglichte, ist zweifellos am Bosphorus erfunden worden, vor Augen aber steht sie uns wieder nur noch in einer auswärtigen Stiftung, in dem von Konstantin IX. Monomachos († 1054) zu Ehren der Gottesmutter gegründeten Katholikon der Nea Moni (Abb. 396/7), des großen Hauptklosters der Insel Chios.

In der fiktiven zweigeschossigen Gliederung seines inneren Aufbaues und der z. T. wohlerhaltenen, neuerdings stark ergänzten buntfarbigen Wandinkrustation spricht sich unverkennbar der Zusammenhang mit dem Bautypus von Hosios Lukas aus. Die acht Stützpunkte des Kuppelgewölbes sind hier etwas nach innen gerückt (Abb. 396/7). Bis zu einer gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts erfolgten Restauration dienten jedoch diesem Zwecke acht Doppelpaare zierlicher achtseitiger Säulchen, die paarweise übereinander und acht flachen Pilastern vorgestellt waren (Abb. 396). Nachdem

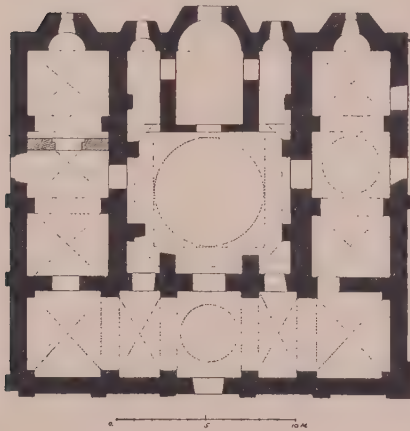


Abb. 397. Das Katholikon der Nea Moni (Chios), Innenansicht des Naos mit der südlichen und südwestlichen Nische  
(nach phot. Aufnahme von J. Strzygowski).





Abb. 398. Die Panagia Paragoritissa in Arta (Epirus), Grundriß und Westansicht (nach Aufn. von J. Smirnow und phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).



der Gurtbogen von drei halbkreisförmigen (innen mosaizierten) Bogenfenstern durchbrochen, die sich wohl vorher über dem Dachansatz jener Vorhalle befanden. Dem späteren Exonarthex endlich ist wohl gleichzeitig mit der Errichtung des mächtigen, nach 1881 wiederhergestellten Wartturmes, d. h. im Jahre 1512, wie eine Inschrift an diesem besagt, ein geschlossener Verbindungsgang vorgebaut worden. Die unlängst in ursprünglicher Gestalt erneuerte zwölfseitige Hauptkuppel des Katholikon, wie sie uns noch die Zeichnung des russischen Jerusalemfahrers Barskij aus dem 18. Jahrhundert vor Augen führt (Abb. 396), erhob sich gleich den drei Nebenkuppeln auf völlig ausgebildetem Tambour mit Ecksäulchen zu stolzer Höhe. Das für Chios verhängnisvolle Erdbeben von 1881 hat sie zu Boden geworfen.

die Mehrzahl derselben längst herabgestürzt war, sind sie durch stärkere Wandpfeiler ersetzt worden. Zwischen ihnen spannten sich im Untergeschoß in der Mitte der drei Hauptwände flache Schildbogen, oberhalb eines über ihnen durchlaufenden Gesimses aber und ebenso zwischen den Stirnseiten (Anten) der Seitenmauern des Altarraumes tiefe mit Konchen eingewölbte Blendnischen, deren vorkragende Schlußbogen mit denen der Ecknischen auf den Kämpfern der oberen Säulnpaare zusammentrafen. Vermittels der Hängezwickel und eines noch weiter vorkragenden Mauerringes wird das Achteck in den Kreis der Kuppel übergeführt. Das erforderliche Widerlager gegen den Seitenschub dieses ganzen Stützensystems wird ausschließlich durch die starken Umfassungsmauern des Naos selbst gebildet. Von außen betrachtet, zeigt der einheitliche, aus Bruchstein nebst Ziegelwölbungen bestehende Baukörper, an den sich der niedrigere, innen mit einem Kuppelgewölbe zwischen zwei engen Längstonnen überwölbte Narthex anschließt, keinerlei Ausladungen außer der fünfseitigen Hauptapsis und den dreiseitigen Nebenapsiden. Überflügelt aber wird er von dem beiderseits durch Apsiden abgeschlossenen Exonarthex, den drei über Schild- und Gurtbogen auf vorgestellten Wandsäulen ruhende kleine Kuppeln mit strahlender Lichtfülle übergießen. Doch gehört von ihnen nur die mittlere, deren ausgebuchtete Wölbung vollkommen mit dem Kuppelgewölbe des inneren Narthex übereinstimmt, dem ursprünglichen Baubestand an, — die beiden anderen verraten durch ihre Flachrippen, daß sie erst bei Umgestaltung einer älteren, niedrigeren und vielleicht offenen Vorhalle wahrscheinlich im 13. bis 14. Jahrhundert hinzugekommen sind. Ist doch die Zwischenmauer über Kämpferhöhe

schließt, keinerlei Ausladungen außer der fünfseitigen Hauptapsis und den dreiseitigen Nebenapsiden. Überflügelt aber wird er von dem beiderseits durch Apsiden abgeschlossenen Exonarthex, den drei über Schild- und Gurtbogen auf vorgestellten Wandsäulen ruhende kleine Kuppeln mit strahlender Lichtfülle übergießen. Doch gehört von ihnen nur die mittlere, deren ausgebuchtete Wölbung vollkommen mit dem Kuppelgewölbe des inneren Narthex übereinstimmt, dem ursprünglichen Baubestand an, — die beiden anderen verraten durch ihre Flachrippen, daß sie erst bei Umgestaltung einer älteren, niedrigeren und vielleicht offenen Vorhalle wahrscheinlich im 13. bis 14. Jahrhundert hinzugekommen sind. Ist doch die Zwischenmauer über Kämpferhöhe

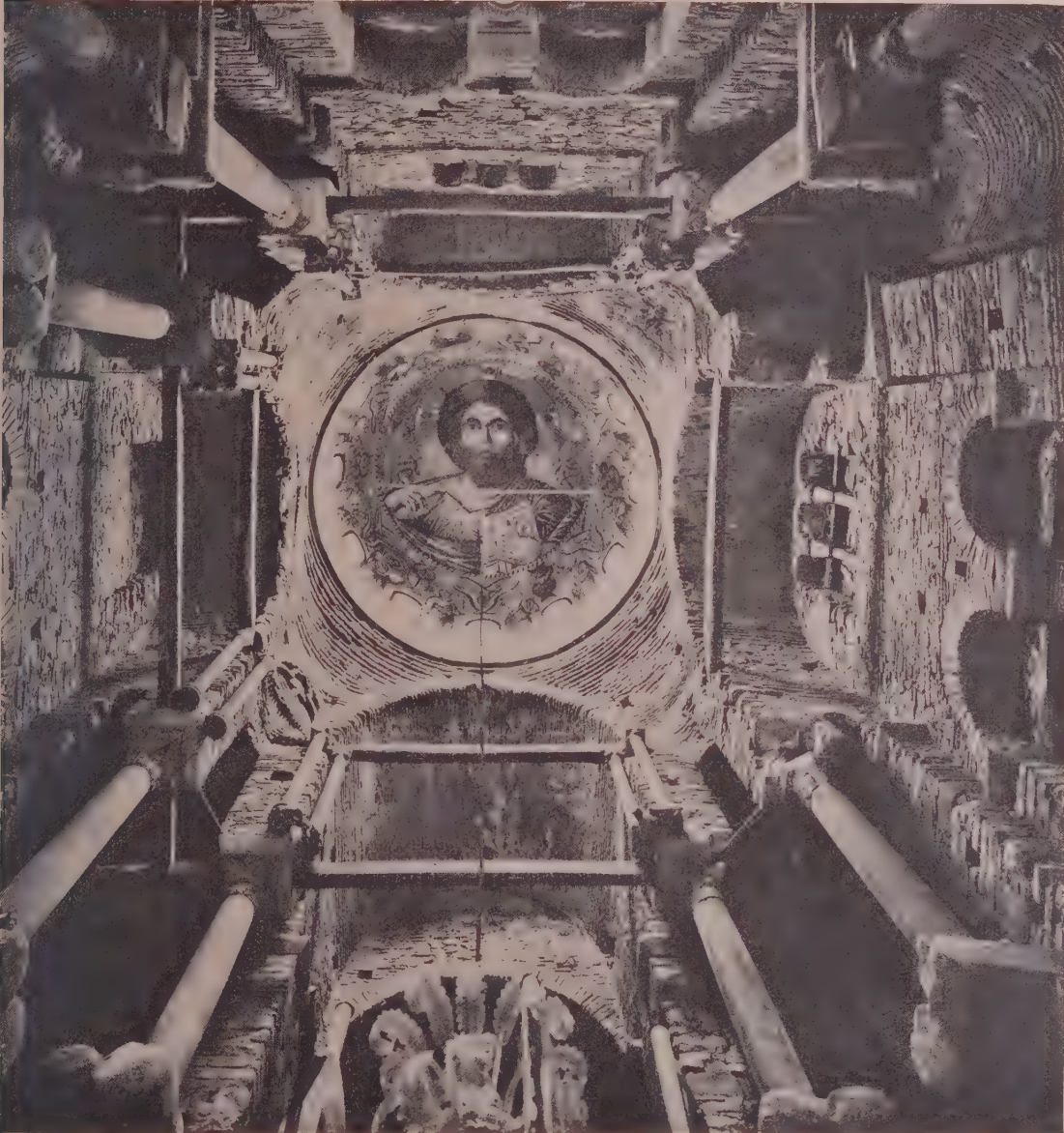


Abb. 399. Die Panagia Paragoritissa in Arta (Epirus), Kuppel und Stützensystem in Froschperspektive  
(nach phot. Aufnahme d. Kgl. Meßbildanstalt).

An Kühnheit der Konstruktion wird die Kirche der Nea Moni noch übertroffen von einem Bau, der erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts an der Peripherie des byzantinischen Ländergebiets entstand. In der Panagia Paragoritissa zu Arta (Abb. 398/9), der Palastkirche der aus einer Seitenlinie der Komnenendynastie entsprossenen Despoten von Epirus, die sich hier während des lateinischen Kaisertums (S. 364) behaupteten, hat man nicht nur zu einem weit größeren Maßstabe gegriffen, sondern sogar den Versuch eines dreistöckigen Aufbaues der Hilfsstützen gewagt.



Die inneren Kuppelstützenpaare treten auf konsolenartig aus der Wand hervorragenden Säulenschäften weiter vor, zuoberst aber, wo je zwei solche Systeme mit ihren Kämpfern zusammenstoßen, wird das Achteck in das Quadrat übergeleitet, das endlich die Kuppel mittels der vier Tragebogen und Hängezwickel aufnimmt (Abb. 399). Der gotische Kleeblattbogen, der sich in einer der obersten Ecknischen erhalten hat, und der figurierte Nebenbogen (Abb. 399) verraten, daß der Baumeister durch diesen kühnen Aufbau mit dem konstruktiven System der Gotik zu wetteifern versucht hat. Zugleich wurde freilich der Naos wieder in einen äußeren, aus dem Narthex und zwei seitlichen Paraklissia, über denen eine mit offenen Bogenstellungen zum Kuppelraum ausgestattete Empore umläuft, bestehenden Baukörper von ansehnlicher Höhe eingeschlossen. Die überragende Erhöhung des Naos aber verleiht der Hauptkuppel die beherrschende Gipfelung inmitten der vier über den Ecken des Gesamtbaues angeordneten Nebenkuppeln (Abb. 398), denen noch eine freilichtete fünfte über der Mitte der Hauptfront hinzugefügt ist.

Alles das zeugt von einem allerdings etwas äußerlichen Streben nach mächtigeren Wirkungen. Wie es beweist, daß der hier fortgebildete Bautypus in der hauptstädtischen Baukunst keine untergeordnete Rolle gespielt haben kann, so stellten die Tochterkirchen der großen

Klöster vielfach kleinere Anlagen ähnlicher Art dar. Erhalten haben sich davon zwei: in einem bei Skripu gelegenen Metochion des Lukasklosters „Agios Nikolaos in den Feldern“, dessen sowohl der Emporen als auch eines abgesonderten Narthex entbehrende Architektur dem System der Theodoroskirche in Mistra (S. 467) am nächsten kommt, und ein dem Schema der Nea Moni nachgebildeter reizvoller Backsteinbau in Krina auf Chios.

Nur als Grundschemata des konstruktiven Aufbaues der Kuppel, nicht als Raumgebilde lebt das Oktogon in der Baukunst des byzantinischen Mittelalters fort. In Konstantinopel ist dieser Bautypus durch ein einziges, dem einstmaligen Kloster Gastria zugehöriges Bauwerk (die sog. Sandjakdar-djami) ungewisser Entstehungszeit vertreten, und auch dieses gehört ihm nur nach seiner äußeren Gestaltung an, während die Kuppel im Innern mittels der Hängezwickel über dem Quadrat unmittelbar auf den Kernmauern errichtet ist. Ein anderer kleiner Zentralbau (Balaban-Aga-djami) steht mit seinem außen sechseckig abgeschlossenen Kuppeltambour ebenfalls ohne Gegenbeispiel da. Nur in den byzantinischen Außenländern scheint sich das Oktogon (S. 394) nach der Übergangszeit des Bildersturmes noch in reiner Durchbildung zu behaupten, so z. B. in Severina (Unteritalien) und in Nin (Dalmatien), wo es sogar durch angebaute Kreuzarme erweitert ist. Doch dürfte hier für den inneren Aufbau mit diagonal angeordneten Trompen der Einfluß abendländischer Bauwerke maßgebend gewesen sein, wenn nicht gar kleinasiatischer (Teil I, S. 252).

Von den übrigen zentralen Bautypen der altbyzantinischen Zeit bleibt der kreuzförmige länger und in bedeutenderer Fortbildung im Gebrauch, wenngleich auch an ihn keine fruchtbare Neugestaltung mehr anknüpft. Daß die justinianische Apostelkirche das unerreichte Vorbild solcher Anlagen bot, verrät z. B. die vom heiligen Euthymios in der zweiten Hälfte des 9. Jahrh. bei Saloniki gegründete „Peristera“ (d. h. die „Taube“) genannte Klosterkirche.

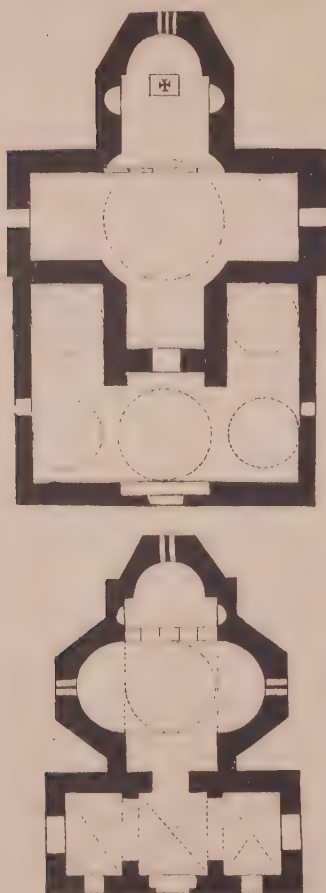


Abb. 400/1. Die Paläopagnia in Manolada und Agios Nikolaos in Platani, Grundrisse

(nach G. Lampakis, Mém. sur les antiqu. chrét. de la Grèce 1902).

Sie läßt hinsichtlich der schwerfälligen und groben Bauweise jener Zeit die Kirche von Skripu noch hinter sich, kommt aber dem altbyzantinischen Musterbau darin am nächsten, daß sie trotz der bescheidenen Verhältnisse über den Kreuzarmen vier Nebenkuppeln trägt. Doch sind diese und die Hauptkuppel schon mit dem Tambour ausgestattet, und ruht die letztere, wie bei dem Vierstützensystem der kleineren Kreuzkuppelkirchen (s. oben), auf Säulen. Jedes der umliegenden Kuppelquadrate ist durch Nischen erweitert, dem Bema aber sind dem Kultbedürfnis gemäß die Nebenräume zugefügt.

Ungleich zahlreicher als solche freien Nachahmungen der Apostelkirche waren kreuzförmige Anlagen mit einer einzigen Kuppel über der Vierung, ein Bauschema, das wohl von der altchristlichen Zeit her stets gebräuchlich geblieben ist. Der Plangestaltung liegt noch immer — zum Beispiel in der „Paläopanagia“ von Manolada in Achaia (Abb. 400) — wie in den Kirchen des Taurischen Chersonnes (S. 382), das gleicharmige Kreuz zugrunde, nur sind hier Prothesis und Diakonikon durch kleine Wandnischen ersetzt, während ein mit gereihten Kuppelgewölben bedeckter Narthex, wie in S. Marco (Venedig), den westlichen Kreuzarm umfaßt. Zum vollen Rechteck ergänzt wird der Grundriß durch abgesonderte Seitenkapellen, die nur vom vorgelegten Narthex her zugänglich sind, und durch die ihnen entsprechenden Nebenräume des Bema in der Nikolaoskirche zu Aulis u. a. m. Alle diese Bauten erweisen sich durch die schlichten Motive ihrer mitunter noch auf die Kuppel beschränkten Ziegeldekoration als Denkmäler des hohen Mittelalters. In Aulis werden die Seitenarme des Kreuzes im Innern durch Apsiden abgeschlossen, so daß eine Art Trikonchos entsteht.

Da nun in anderen Fällen, so namentlich in Agios Nikolaos in Platani bei Patras (Abb. 401), dieser Typus noch deutlicher ausgeprägt erscheint, indem sich die Apsiden unmittelbar an das Kuppelquadrat anschließen, der westliche Kreuzarm aber nicht recht zur Entwicklung kommt — ein Gegenbeispiel, bei dem nur als Pastophorien dienende Eckräume den äußeren Abschluß auf der Ostseite ergänzen, bietet ein kleiner Bau im Latmoskloster von Menet Adassi, — so dürfen wir wohl darin eine unmittelbar vom altchristlichen Trichorum abstammende Bauform erblicken, die sich gelegentlich mit dem kreuzförmigen Typus vermischt, wie sie auch in das kanonische Bauschema des Vierstützensystems eindringt (s. unten). Steht uns doch in Kleinasien der Trikonchos fast in seiner ursprünglichen einfachen Gestaltung, nur durch einen westlichen rechteckigen, tonnengewölbten Vorraum verlängert und mit achtseitiger hoher Kuppel ausgestattet, dem spätestens im 13. Jahrhundert an der Südseite eine kleine Grabkapelle angefügt worden ist, noch in der Georgskirche von Ortaköi (Kappadokien) vor Augen.

Daß die Erhaltung dieses Bautypus der Tradition der Mönchsarchitektur zu verdanken ist, unterliegt kaum einem Zweifel. Das Herauswachsen des typischen Systems der mittelbyzantinischen Klosterkirche aus dem kleeblattförmigen

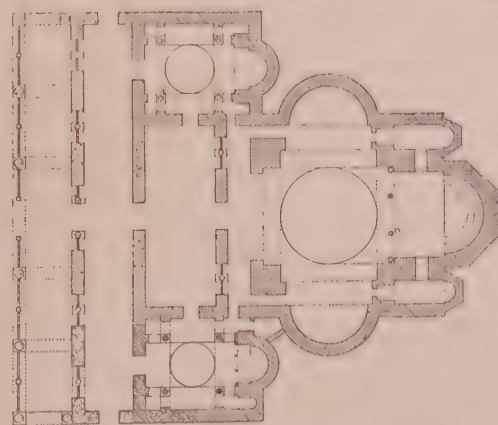
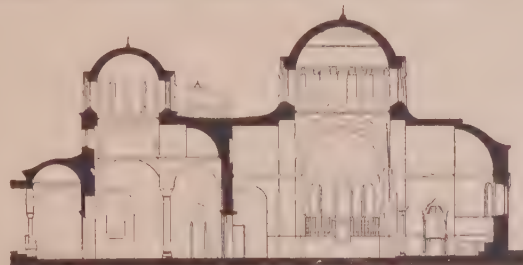


Abb. 402. Das Katholikon von Lawra (Athos), Grundriß (1 : 475) und Längsschnitt (ersterer rekonstruiert, nach Millet, Bull. de corr. hell. 1905).





Abb. 403. Das Katholikon von Lawra (Athos), Ansicht von Nordosten  
(nach N. Kondakow, Die christlichen K.-Denkm. des Athos, 1902).

Schemavermögen wir noch an den ältesten Heiligtümern des Athos zu verfolgen. Steht doch die vorbildliche Bauschöpfung des heiligen Athanasios im Mutterkloster von Lawra allem Anschein in ihren Hauptbestandteilen noch unverändert da (Abb. 402/3).

Die durch den Ritus geforderten beiden apsidalen Seitenchöre sind hier unmittelbar an das Kuppelquadrat angeschlossen, die Hauptapsis ist nur so weit hinausgerückt, als für die Anfügung der Pastophorien unumgänglich war. Als Träger der Kuppel — der größten von allen Athoskirchen — dienen noch die schweren, mit den Außenmauern gebundenen Eckpfeiler. Der dem Naos vorgelegte

Innennarthex stößt jederseits an ein kleines, vollends nach dem System der Kreuzkuppelkirche angelegtes Paraklission an, von denen das linke den 40 Märtyrern, das andere dem hl. Nikolaus geweiht ist. Beide werden schon in der Lebensbeschreibung des Athanasios erwähnt. Gilt als Gründungsjahr das Jahr 963, so hat sich die Vollendung der westlichen Gebäudeteile nach den Anweisungen seines Testaments noch fast durch ein Jahrhundert hingezogen. Bis zur Umgestaltung des Exonarthex (1814) trug sein Portal eine seither an die Eingangsseite der gegenüberliegenden (erweiterten) Trapeza versetzte Inschrift mit dem Datum 1060. Über ihm, dessen Stelle heute die von einer hohen Mittelkuppel gelichtete neue Vorhalle (Liti) einnimmt, sowie über dem inneren Narthex erhob sich ein Obergeschoß, das die Bibliothek und dahinter die schon 997 erwähnte, nach dem Naos durch ein dreiteiliges Fenster geöffnete Empore enthielt. Den ursprünglichen Plan (Abb. 402) gibt noch die Aufnahme von Barskij (S. 468) mitsamt einer im Jahre 1535 zugefügten achteckigen Säulenstellung (bzw. offenen Vorhalle) wieder.

Die altertümlichen Bauformen von Lawra haben schon in den nach dem gleichen Schema erbauten Kirchen von Iwiron (980) und Watopädi (um 1000) eine gewisse Fortbildung erfahren, indem auch für die Seitenchöre statt des halbkreisförmigen (in Lawra auch an den Apsiden der Paraklissia angewandten) der dreiseitige äußere Abschluß aufgenommen wurde. Ihre Gewölbe haben auch nicht mehr die lastende Wucht des Athanasiusbaues, zum Teil vielleicht infolge einer durch die Zerstörung unter Michael Paläologos im 13. Jahrhundert veranlaßten oder (besonders in Iwiron) noch späteren Umgestaltung, doch gehören hier zum mindesten die zur Erweiterung des eigentlichen Naos unter den Tragebogen eingestellten vier Säulenstützen der Hauptkuppel noch dem ursprünglichen Aufbau an. Aber auch die Klosterkirchen des 13. (Chilandari, Russikon) und 14. Jahrhunderts (Pantokrator, Esphigmenu u. a. m.) haben noch an demselben Bautypus festgehalten, nur tritt bei ihnen öfters die zweischiffige, z. B. schon in Chilandari sogar mit zwei Kuppeln ausgestattete, Liti an Stelle des breit vorgelegten Exonarthex.

So wenig wie die anderen älteren Bautypen ist der wichtigste der Übergangszeit, der halbbasilikale, plötzlich aufgegeben worden, nachdem der neue Kanon gefunden war. Als ältestes Denkmal dürfte dieser Gattung die sog. 100 torige Hauptkirche (Hekatompyliani) der Insel Paros angehören. (Da von ihr bis heute jede technische Aufnahme fehlt, bietet freilich ihre Beurteilung nach photographischen Ansichten erhebliche Schwierigkeiten.) Die breite dreischiffige Anlage erscheint hier von tonnengewölbten Kreuzarmen durchsetzt. Ein im Stil der Hochrenaissance gehaltener Einbau aus der Zeit der venezianischen Herrschaft erweckt Zweifel an der Erhaltung der ursprünglichen Einwölbung mitsamt der Kuppel, die um das Querschiff herumgeführten Säulenstellungen aber sowie die darüberliegenden Emporen mit ihren kurzen Pfeilerstützen behaupten augenscheinlich ihren alten Platz. Die noch ziemlich altertümlichen byzantinisch jonischen Kapitelle der ersteren und das (ungleich stärker als in Ankyra, Abb. 340) verflaute Kannellurenornament der um den Naos und die Nebenschiffe herumgeführten Gesimse ergeben einen sicheren Anhalt, um den Bau noch der Übergangszeit des 7./8. Jahrhunderts zuzurechnen. Noch ältere Gründungen haben im hohen Mittelalter eine Erneuerung in mehr oder weniger unveränderter Gestalt erfahren. So wurde (laut Inschrift 1042) durch Konstantinos IX. eine Kuppelbasilika, die schon in altchristlicher Zeit wohl an Stelle eines noch älteren, auf tieferem Niveau gelegenen Heiligtums neben der noch erhaltenen, wenngleich verschütteten, Memoria des hl. Wundertäters Nikolaos in Myra entstanden war, fast von Grund aus in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung mit doppelstöckigem, mit Tonnen- und Kuppelgewölben bedecktem Umgang und dreiseitig abgeschlossener Hauptapsis hergestellt. Von der gleichen Zeit rühren wohl auch ein zweites südliches, auf das Grab ausmündendes Nebenschiff und ein Anbau an der Nordwestecke (Treppenturm und Vorhalle) her, während die inneren Pfeilerstellungen und vielleicht auch die Mauern des Naos und Bema im unteren Geschoß teilweise altbyzantinischen Ursprungs sein mögen. Und sogar in Byzanz selbst sind noch zu Beginn der Komnenenzeit mehrere Kirchen von ähnlichem System erneuert worden. Eins der berühmtesten mittelalterlichen Baudenkmäler von Konstantinopel, die heutige Kachrije-djami, steht als später Vertreter des halbbasilikalen Typus, allerdings in mehrfach verändertem und deshalb nicht völlig klarem Bestande, vor uns. Bei dem Neubau der Chorakirche, den Maria Dukäna, die Schwiegermutter des Alexios Komnenos († 1118), unternahm, sprachen gleichartige Voraussetzungen mit. Bestimmend für ihre Gestalt wurden die Mauerzüge der zerstörten oder vielleicht nur gänzlich verfallenen Gründung des Patrikios Priskos aus der Zeit des Kaisers Heraklios († 641), einer Kuppelbasilika (s. S. 390), die zum Ersatz eines schon unter Justinian bestehenden Oratoriums (bezw. einer Basilika) errichtet worden war. Diese hatte wahrscheinlich im Bildersturm stark gelitten und war ihrerseits wohl durch einen einschiffigen Notbau an benachbarter Stelle ersetzt worden.

Von dem ältesten Heiligtum scheinen nur noch die Grundmauern der südlichen Nebenapsis herzurühren, von der Kuppelbasilika die unteren Mauern des Naos sowie die unteren Teile der Hauptapsis, von dem Neubau der Maria Dukäna aber ihr Gewölbe und die dreiseitigen Nebenskapellen, doch trägt die südliche eine spätere Tambourkuppel, und vermutlich auch die ursprüngliche Anlage des Innennarthex. Jene besaß zweifellos auch Nebenschiffe (bzw. den wiederhergestellten Umgang des halbbasilikalen Bautypus). Aber schon nach wenigen Jahrzehnten scheint die neue Kuppelkirche auf ihrer West- und Südseite eine einschneidende Umgestaltung erfahren zu haben, dadurch daß Isaak Komnenos, der dritte Sohn des Alexios, sich in ihrem Narthex seine Grabkapelle herstellen und die früher in diesen Arm desselben einmündenden Türen des Naos und des südlichen Seitenschiffes sperren ließ, um für ein gewaltiges Mosaik der Dësis (s. Abb. 406 u. 5 Kap.) zusammenhängende Fläche zu schaffen. Sein heutiges Aussehen (Abb. 404/5) gab dem Bau endlich im wesentlichen der letzte Ktitor Theodor Metochites unter Andronikos II. († 1328), als er sich an seinem





Abb. 404. Die Chorakirche (Kachrije-djami) in Konstantinopel, Frontansicht  
(nach Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, 1912).

Lebensabend in das Kloster zurückzog. Über seine Stiftungen gibt der große Staatsmann und Dichter selbst und der ihm befreundete Schriftsteller Nikephoros Gregoras die genaueste Auskunft. Der Stifter ließ den Kuppelraum unverändert, — die Marmorvertäfelung der Wände freilich muß im Narthex schon durch Isaak Komnenos, wie aus dessen Testament hervorgeht, eine Bereicherung durch plastische Zierglieder (s. unten) erhalten haben —, er befestigte hingegen die Seitenteile des Gebäudes, baute die Vorhallen (Abb. 406) neu aus, das heißt den Außennarthex offenbar erst an, wie die gegen die Gurtbogen des inneren verschobenen Gurtbogen verraten und fügte im Süden die Trapeza mit einer an die Fassadenflucht angeschlossenen Vorhalle hinzu. Der über einer Zisterne aufgeführten Trapeza ist sichtlich die störende Außenmauer des Südschiffs mitsamt ihrem Fundament zum Opfer gefallen. Es blieben hier nur kleinere Räume in den zur Sicherung der Kuppelpeiler eingebauten Futtermauern ausgespart, die bei der gegen Ende des 14. Jahrhunderts erfolgten Umwandlung der Trapeza in eine Grabkapelle ihre häßlichen Durchgänge zum Naos bekommen haben. Das Nordschiff ist wie das südliche schon von Theodoros Metochites durch eine Schildmauer vom Kuppelraum abgeschieden worden und verdankt ihm wahrscheinlich auch sein zweites, alle Fensterdurchbrechungen des Tragebogens größtenteils versperrendes, augenscheinlich zu Wohnzwecken angelegtes Obergeschoß. Auch die großen dreiteiligen Fenster der Schildmauern auf der West- und Südseite des Naos sind infolge der Höherlegung der Gewölbe in den angebauten Außenräumen zuunterst beträchtlich verkleinert worden. Gleichwohl bot die Außenansicht der Kirche mit ihren in malerischer Asymmetrie um die anscheinend damals erneuerte Hauptkuppel verteilten, ihr nachgebildeten drei Nebenkuppeln, von denen ein Paar sich über dem Innennarthex und eine über der Trapeza erhebt, und mit den anfangs offenen Arkaden der Fassade ein einheitlicheres und anmutigeres Gesamtbild, bevor diese Bogenreihe von den Türken zugemauert und die Südwestecke durch den Anbau des Minarets entstellt wurde (Abb. 404).

Ein Gegenbeispiel findet die ursprüngliche Konstruktion der Kachrije-djami in dem Südbau einer schon (S. 456) erwähnten Doppelkirche (Isa-phe-nari-djami), in der man vielleicht eins der Panachrantos genannten Heiligtümer, jedenfalls aber eine frühbyzantinische Gründung erblicken darf. Leider fehlen alle Nachrichten über den Erbauer dieser schon durch die Anfügung der kleineren Nebenkirche des Konstantinos Lips veränderten Kuppelbasilika.

Damals hat wohl schon ihre nördliche Apsis eine Verbreiterung erfahren, noch später aber allem Anschein nach mitsamt der siebenseitigen Haupt- und der südlichen Nebenapsis ihre Blendnischendekoration erhalten. Vielleicht entstammt der gleichen Zeit auch der gemeinsame Exonarthex der beiden Kirchen und die weiträumige Vorhalle an der Südseite des älteren Baues. Dagegen ist in türkischer Zeit nur der Aufbau der seitlichen Schildmauern des Naos, bzw. des halb-basilikalischen inneren Umgangs, der auf der Westseite eine Empore trägt, beseitigt und durch zwei breit geöffnete Spitzbogenarkaden ersetzt worden, über denen noch die Anlage der dreiteiligen Oberfenster erkennbar bleibt.



Abb. 405. Die Chorakirche (Kachrije-djami) Grundriß und Querschnitt  
(nach A. Rüdell, Die Kachrije-djamissi in Konstantinopel, 1908).

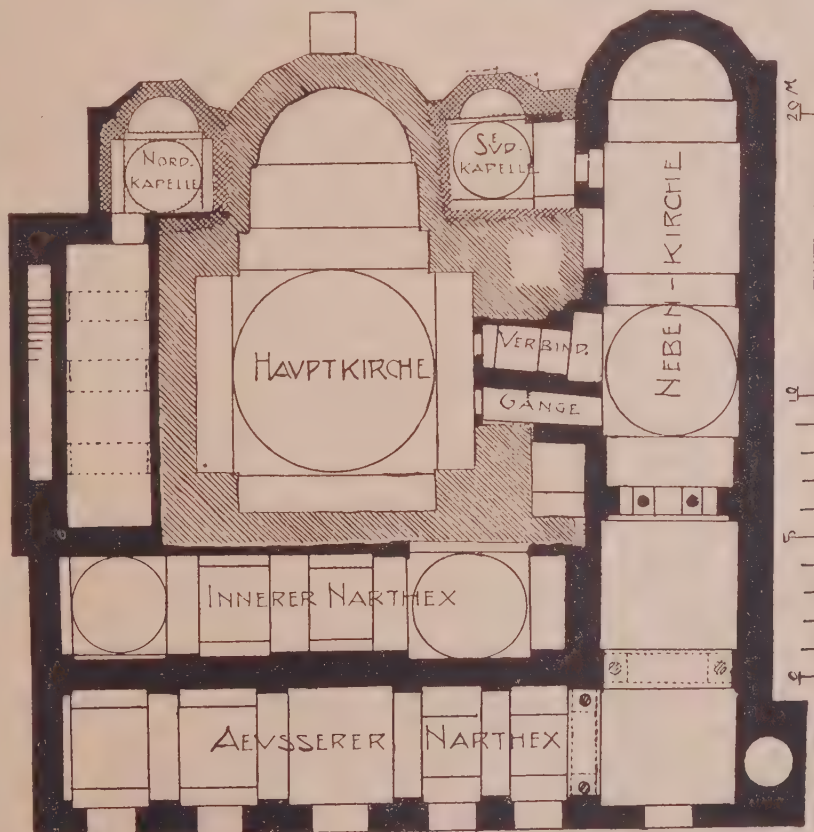






Abb. 406. Die Chorakirche (Kachrije-djami), Blick durch den inneren Narthex zum Nebeneingang nebst Königstür.

Umstritten ist auch die Baugeschichte der Pammakaristos, die noch fast anderthalb Jahrhunderte nach dem Fall Konstantinopels dem Patriarchat belassen blieb und seitdem unter dem Namen der „Siegesmoschee“ (Fethije-djami) als eines der angesehensten kleineren Heiligtümer des Islam gilt.

Ihrem ähnlich gestalteten zentralen Baukörper, dessen Apsiden der ausgebauten und überkuppelten türkischen Gebetsnische Platz gemacht haben, sind nicht nur zwei Vorhallen, sondern auch (niedrigere) tonnengewölbte Seitenschiffe und in der Längsachse des Naos eine Quertonne angeschlossen, während sich in die Ecken kreuzgewölbte Raumabschnitte eingliedern (Abb. 407). Diesem, einer Kuppelbasilika entsprechenden Kern ist dann der kreuzgewölbte innere (erst von den Türken seiner Ostwand beraubte) Narthex vorgelegt worden, — vielleicht durch den Kuropalates Johannes Komnenos († 1067), den eine in Kopie erhaltene Inschrift der alten Apsis als Stifter nannte. Eine Erweiterung erfuhr das Heiligtum endlich noch durch Michael Glabas Tarchaniotes († 1315) und seine Gattin Maria mittels Hinzufügung eines weiteren Nebenschiffes an der Nordseite, das über dem östlichen Eckraum eine kleine Nebenkuppel trägt, während auf der Südseite anscheinend erst etwas später ein kleines Paraklision mit zwei Kuppeln die Hälfte der Flucht eingenommen hat und an dieses sich westwärts ein Arm des gleichzeitigen Exonarthex anschließt (anscheinend hat dieser einen nur noch in den Grundmauern erkennbaren größeren ersetzt). Die Anwendung älterer Bau- und Zierformen (s. unten) sowie die Gesamtanlage der Hauptkirche verraten in ihr eine Gründung der Übergangszeit des 7./8. Jahrhunderts, an der der erste Umbau wenig verändert zu haben scheint. Den

vollentwickelten Baustil des späten Mittelalters zeigt hingegen das Paraklision sowohl in seinem inneren hohen Aufbau mittels des Vierstützensystems (das nördliche Säulenpaar hat einer türkischen Spitzbogenarkade Platz gemacht) wie auch in der dekorativen Behandlung der Apsidenanlage mit dreifacher Blendnisreihenreihe und der südlichen Außenmauer mit ihrer rhythmisch verteilten Fensterarchitektur (Abb. 406). Ihre Rundbogen haben freilich durch die Türken einen gespitzten Abschluß erhalten, und der Schichtwechsel ist von der Tünche zugedeckt worden, nicht aber die über die ganze Mauer hinlaufende Stifterinschrift.

Daß der Zusammenhang der Architekturentwicklung durch den Bildersturm keine wirkliche Unterbrechung erfahren hat, beweist am schlagendsten das Fortleben der reinen Basilika neben der Kuppelkirche während des ganzen ersten Jahrtausends und noch weit über dieses hinaus. Überall, wo beschränkte Mittel die kostspielige Kuppelanlage verboten, während das Bedürfnis nach einem Gebäude von größerem Fassungsvermögen vorlag, hielt man nach wie vor am basilikalen Bautypus fest. Die ziemlich häufigen Darstellungen von Basiliken in den Miniaturen verraten, wie vertraut er den Byzantinern blieb. Eine folgerichtige Entwicklung über die schon in altbyzantinischer Zeit (bzw. in der Übergangsepoche) er-

reichte Stufe hat er freilich nicht mehr durchgemacht, wenngleich hier und da eine örtliche Fortbildung. Erscheint schon in der Sophienkirche von Nicäa (S. 402) das basilikale Baueschema unter vollständigem Verzicht auf die Säule in reinem Ziegelbau durchgeführt, so sind doch auch manche Säulenbasiliken von kleinerem Maßstabe noch später entstanden, besonders auf dem taurischen Chersonnes. Aber selbst Athen besaß in der noch um Mitte des vorigen Jahrhunderts erhaltenen Kirche des Apostels Philippus u. a. m. solche einfachere Bauten aus dem 8. und 9. Jahrhundert. Im Jahre 871 ist die ungleich bedeutendere, in den Bauformen des Backsteins gehaltene und noch während der Frankenzeit wiederhergestellte Basilika des Täufers Johannes Mangutis laut Inschrift gestiftet worden. Ein schmales Querschiff schiebt sich in der Panagia i Porta (Thessalien) zwischen die dreigliedrigen Säulenstellungen des Langhauses und das dreiteilige Bema ein, während dem ersteren eine quadratische Vorhalle mit bedeu-

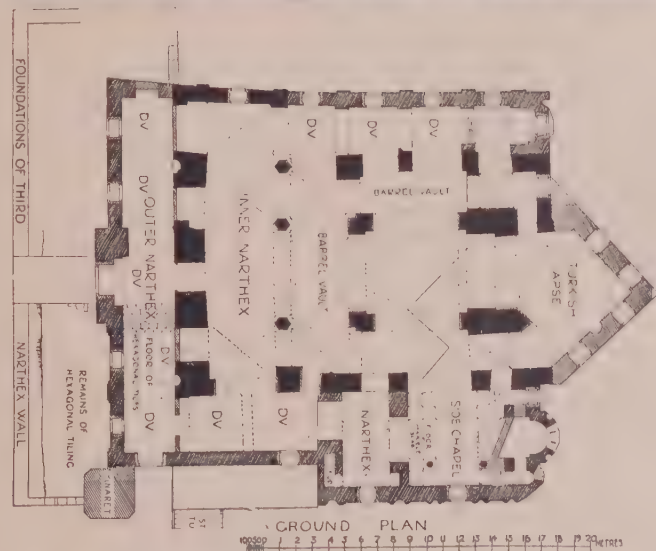


Abb. 407. Die Pammakaristos (Fethiye-djami) in Konstantinopel, Grundriß und Südansicht des Paraklision. (nach v. Millingen, a. a. O.).



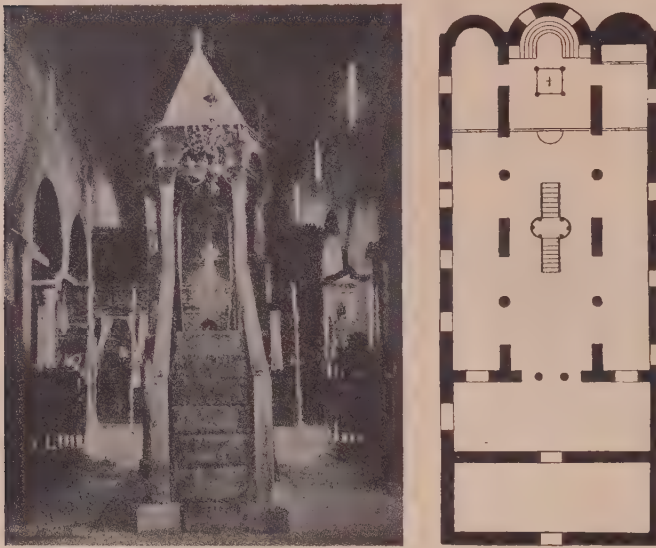


Abb. 408. Basilika in Kalabaka (Thessalien), Grundriß (1:500)  
und Blick durch das Hauptschiff nach Osten  
(nach Lampakis, a. a. O.).

tenden, auf den kreuzförmig verteilten Schildbogen und 16 seitigem Tambour aufruhender Kuppel vorgebaut ist. Das wohlerhaltene Tempion mit seinen verknöteten Doppelsäulen und Mosaikikonen (s. 5. Kap.) weist in das 12. Jahrhundert als späteste Entstehungszeit dieser eigenartigen Anlage.

Die Pfeilerbasilika besaß augenscheinlich eine weite Verbreitung in Kleinasien. So wurde eine solche auf den Grundmauern und mit Verwendung von Werkstücken einer älteren Anlage in Aladja-Jaila (Lykien) laut Inschrift im Jahre 812 neben einer kreuzdurchsetzten Memoria (S. 391) erbaut (erhalten ist nur die nördliche Pfeilerreihe nebst Obermauer).

Auch im Innern Kleinasiens mögen

einzelne Denkmäler des bodenständigen gewölbten Basilikentypus (S. 402) erst nach Wiederoberung dieser Landschaften (S. 364) entstanden sein, und bildet die wohl noch der Übergangszeit zuzuweisende Panagiakirche in Gereme mit ihren Säulenstellungen (und durch die Bodengestaltung bedingter übermäßiger Breitenentwicklung) eine Ausnahme. Basilikale Gliederung durch Pfeiler oder Säulen zeigen auch die Kaleklisse in Selme (mit Stützenwechsel) sowie kleinere kappadokische Höhlenkirchen in Soandere, während ebenda sich dieselbe in der Tschanawar- und Karabaschkisse auf die zweischiffige Anlage beschränkt, in der Beliklisse zu einem den drei Apsiden breit vorgelegten Säulenumgang erweitert, in der Doghaliklisse und in der einschiffigen Barbarakirche hingegen gänzlich fortfällt. Die Gewölbekonstruktion ist durchgehends eine tonnenförmige. Der breiten Grundrißbildung der jüngsten Basiliken von Bimbirkilisse (Teil I, S. 234) entspricht noch die Anlage der Hauptkirche des Stylosklosters im Latmos, von der fast nur noch die Grundmauern mit einer einzigen halbrunden Apsis sowie neun gewölbte Grabkammern erhalten und in der wohl drei Pfeilerstützen jederseits voraussetzen sind. Bei beträchtlicherer Längserstreckung besaß ein kleinerer Bau mit dreiteiligem kreuzgewölbtem Narthex und dreiseitiger Apsis nur zwei solche. Die Einwölbung des Hauptschiffs mit einer Tonne ist weder bei ihm noch für einen anscheinend auf die Latmosklöster beschränkten Typus des Langhauses mit zwei bis vier gewölbten querschiffartigen Seitenkapellen einwandfrei festgestellt, doch kommt sie mehrfach bei kleineren einschiffigen Bauten mit angeschlossener, meist halbkreisförmiger Apsis vor.

Gelegentlich ist auch ein Ausgleich zwischen beiden Systemen versucht worden. So werden in der am Fuße der Meteoraberge gelegenen altersgrauen Kirche von Kalabaka in Thessalien (Abb. 408) die Scheidemauern der drei Schiffe von doppelten Bogenstellungen mit je einer tragenden Säule durchbrochen. Ihr Langhaus, in dem ein noch vollständiger mittelbyzantinischer Ambon seinen ursprünglichen Platz wahrte, ist zweifellos lange vor dem 14. Jahrhundert ausgeführt worden, aus dem die Wände des Narthex urkundliche Angaben aufweisen

und noch zum Teil ihre Ausmalung herrührt. Ins 10. Jahrhundert fällt mit Sicherheit die Erbauung oder Erweiterung des Protaton in Karyäs, der Mutterkirche der Athosklöster, durch den heiligen Athanasios. Ihre Gliederung unterscheidet sich von der aller vorerwähnten Denkmäler und nähert sich darin dem zentralen Bauschema, daß in der Mitte der Zwischenwände mächtige Bogen eingeschnitten sind und in den Seitenschiffen durch Quermauern anschließende Kreuzarme von den Eckräumen abgegrenzt werden. Doch war die Kirche, die noch manche Restauration durchgemacht hat, augenscheinlich jederzeit flach gedeckt, da das Mittelquadrat wegen mangelnder Widerlager nie eine Kuppel getragen haben kann, wenn sich auch der teilweise erneuerte Lichtgaden des Mittelschiffs nur wenig über die Dächer der hohen Seitenschiffe erhob. Vom konstruktiven Standpunkt ist das Protaton daher durchaus als Basilika anzusehen. Ihre Apsiden bewahren noch den halbrunden Abschluß.

Die kräftigste Entfaltung nahm um dieselbe Zeit der Basilikenbau in Backstein im aufblühenden bulgarischen Nachbarreich. Galt es doch hier weniger architektonisch bedeutende als großräumige Anlagen mit immerhin beschränkten Mitteln zu schaffen. Aber sicher waren es byzantinische Baumeister, die gegen Ausgang des 10. und im Anfang des 11. Jahrhunderts für den Zaren Samuel auf der Insel Prespa in Mazedonien die große und in der neuen Hauptstadt Ochrida die Sophienkirche erbauten und dabei den Typus der gleichnamigen Basilika von Nicäa (S. 402) zur Anwendung brachten. Der erstgenannte Bau hat wieder die Kuppeln über den Nebenräumen des Bema, überdies aber sogar Emporen. Als nächste Vorbilder mögen ähnliche ältere Kirchen gedient haben, die schon in den vorhergehenden Jahrhunderten auf bulgarischem Boden gegründet worden waren, wie die Basilika von Mesembria am Schwarzen Meer.

Das Fortbestehen der basilikalen Baugestaltung ist nicht ohne Einfluß auf die allgemeine Entwicklung der byzantinischen Architektur im hohen Mittelalter geblieben. In einer Reihe von Baudenkmalern spricht sich unverkennbar der Gedanke aus, dem Viertonnensystem der Kreuzkuppelkirche eine stärkere Streckung zu geben. Zwar gehören die erhaltenen Gründungen dieses Typus durchweg dem nichtbyzantinischen Osten an, — wenigstens begegnen uns auf griechischem Boden verwandte Anlagen erst in einer jüngeren Epoche (s. unten), — aber die verschiedenen Punkte oder Gebiete, wo er ungefähr gleichzeitig aufkommt, waren durch geographische Lage und geschichtliche Bedingungen so weit von einander getrennt, daß keines von ihnen als sein Stammland angesehen werden kann. Daß er vielmehr von Byzanz ausstrahlt, davon vermag uns vor allem die von Jaroslaw dem Weisen nach Angabe der Chronik von Nowgorod im Jahre 1037 gegründete Sophienkathedrale von Kiew zu überzeugen, in deren Mosaikschmuck der reinste byzantinische Stil hervortritt (s. 5. Kapitel). Der russische Großfürst wird zugleich mit den Mosaizisten auch die Bauleute, wie alle kulturfördernden Kräfte, deren sein Reich bedurfte, aus Konstantinopel berufen haben.

Der alte Kern des Baues ist noch wohl erhalten, aber im 17. Jahrhundert auf beiden Seiten vergrößert und gleichzeitig die verfallene Frontseite erneuert worden. Er besteht nur aus den fünf mittleren Schiffen, die westwärts um je zwei Joche über das gleichschenklige Kreuz verlängert sind, und den ihnen angeschlossenen mit Ausnahme der dreiseitigen Hauptapsis durchweg mit halbrunden Apsiden ausgestatteten Altarräumen. Über jenen läuft eine Empore herum, die nur die Kreuzarme und noch ein Joch des Hauptschiffes frei läßt (Abb. 409). Während aber die Innenarchitektur noch heute ein stilvolles Gesamtbild darbietet (s. 5. Kap.), das von dem gleichen Zuge des Emporstrebens beherrscht wird, wie andere Denkmäler des 10. und 11. Jahrhunderts (S. 456 u. 462), und sich nur die moderne Einrichtung für den Kult dem Auge störend aufdrängt, ist die Außenansicht ganz und gar durch die späteren Zutaten — dazu gehören mehrere Zwiebelkuppeln — verändert worden.

Dem griechischen Einfluß hatte sich auch Armenien und Grusien unter der kraftvollen Dynastie der Bagratiden schon gegen Ausgang des ersten Jahrtausends erschlossen und den





mittelbyzantinischen Baukanon in seiner dem Langhaus angelegenen Abart aufgenommen. Ihre frühesten noch teilweise dem 10. Jahrhundert entstammenden Gründungen, vor allem die (1010 vollendete) Kathedrale von Ani, der alten Hauptstadt Armeniens, und die eher noch jüngere Kirche von Pizunda lassen die Kreuzarme im Aufbau kräftig hervortreten, trägt doch die erstere sogar den Namen der Kreuzes-

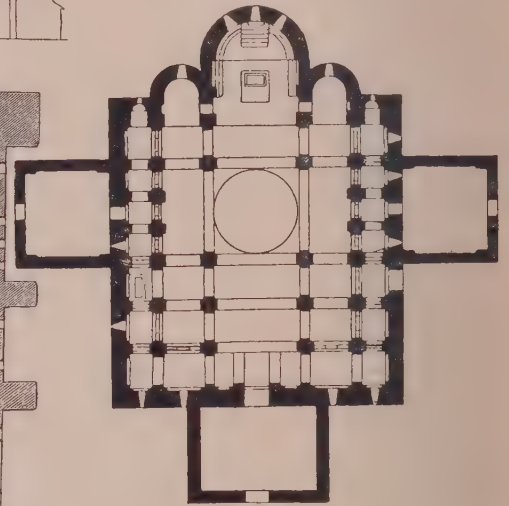
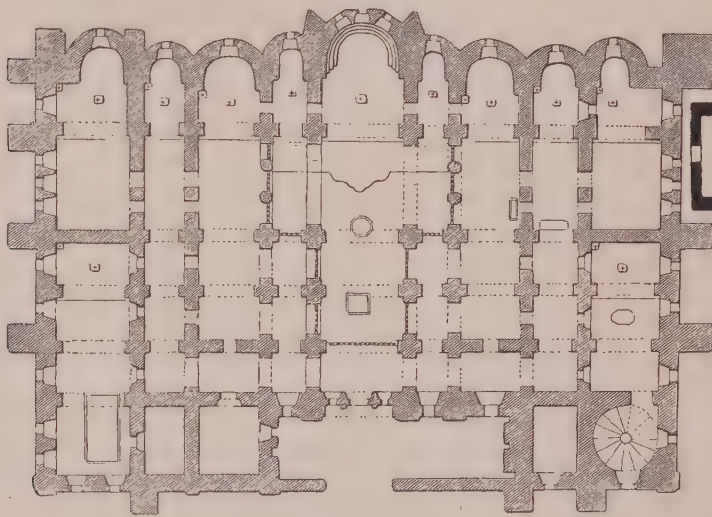


Abb. 409/10. Die Sophienkathedrale in Kiew, Grundriß und Aufriß der Fassade,

Klosterkirche in Mokwi (Abchasien), Grundriß und Querschnitt  
(nach J. Tolstoi und N. Kondakow, Russ. Altertümer in d. K.-Denkm. 1891, IV).

kirche. Auch zeigt die zweite in ihrer Kuppelform und im Schichtwechsel ihrer Mauern die deutlichsten Kennzeichen der Anlehnung an das griechische Vorbild. Durch die reichste, der Kiewer Sophienkirche überaus ähnliche Grundrißanlage (Abb. 410) zeichnet sich die wohl erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts erbaute Kathedrale von Mokwi in Abchasien aus, eine Übereinstimmung, die sich sogar auf das Vorhandensein einer umlaufenden Empore erstreckt. An ihr und vollends an dem fast noch großartigeren Bau von Kutais (schon um 1003 bestehend), den aber erst Bagrat IV. († 1072), der Schwiegersohn des Kaisers Romanos Argyros, vollendet haben soll, gewinnen jedoch gewisse einheimische



Motive das Übergewicht, die der weiteren Entwicklung der armenischen und grusinischen Baukunst im 11. und 12. Jahrhundert ein großartigeres Gepräge verleihen: im Inneren vor allem die Bündelpfeiler und stark überhöhten Bogen, in der Außenarchitektur die alle Wandflächen überziehenden hohen Blendbogen und die kegelförmige Bedachung der Kuppel. Dazu kommt schon in Ani eine durchaus eigenartige, von orientalischen Elementen durchsetzte plastische Außen- und Innendekoration mit vorwiegend textilen Motiven. Im Hausteinbau erreicht dieser Architekturstil eine von der byzantinischen Technik unabhängige Vollendung. Plan und Konstruktion aber bewahren noch länger dieselben basilikalen Züge (so z. B. in Bedia, Lechne, Chopi, Nikorzmina, Gelati, Ertozmina u. a. m. bis ins 15. Jahrhundert und noch später), denen sich gelegentlich manche Besonderheiten beimischen, wie die (nur im Innern wahrnehmbaren) apsidalen Abschlüsse der seitlichen Kreuzarme in Kutais, die wohl eher in älterer Tradition (S. 395) als in byzantinischen Anregungen ihren Ursprung haben.

Daß hier eine Vermittlung des kreuzdurchgesetzten Langhausbaues mit dem armenischen Typus des Tetrakonchos (S. 395) stattgefunden hat, wird durch die Entstehung mehrerer Heiligtümer, welche sichtlich von dem letzteren abstammen, im hohen Mittelalter bestätigt. Dem 10. Jahrhundert gehören noch die anscheinend in Nachbildung der (kaum viel älteren) Kirche der hl. Ripsime in Etschmiadsin erbaute Zionkirche in Ateni sowie diejenige des Klosters Martwili mit ihrer ziemlich übereinstimmenden Baugestaltung. An das mächtige, durch kleine Ecknischen erweiterte Kuppelquadrat schließen sich hier wie dort beiderseits nur wenig, in der Hauptachse hingegen beträchtlich über den Halbkreis verlängerte Apsiden an, während in den Ecken rechteckige Nebenräume eingeschoben sind und in Martwili noch ein Narthex zugefügt ist. Eine ziemlich entsprechende Raumgliederung unter Verzicht auf die apsidale Bildung der Kreuzarme zeigt der im 11. Jahrhundert, wenn nicht noch später, entstandene, außen rechteckig abgeschlossene Backsteinbau in Dranda. Aber nur in seiner Technik und in der Hinzufügung dreiseitiger Nebenapsiden scheint er byzantinischen Einfluß zu verraten. Kommt doch in der griechischen Kunst des Mittelalters der tetrakonche Bautypus nirgends zu kräftiger Entwicklung. Vereinzelte Beispiele desselben, wie die kleine, unter den Johannitern mit gotischen Anbauten versehene Kurma-Medresseh auf Rhodos, deren hoher, mit schlanken Blendnischen geschmückter Tambur ihre Entstehung vor dem 2. Jahrtausend auszuschließen scheint, oder die Zwölfapostelkirche in Athen (S. 395) — vielleicht ein Neubau auf alten Grundmauern —, deren Bautechnik und Ziegelornamentik ins 11./12. Jahrhundert weist, besagen nichts dagegen. Gleichwohl sah noch die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts in Byzanz selbst einen tetrakonchen Typus als Stiftung Marias, der Tochter des ersten Paläologen Michael († 1282), entstehen. Die sogen. Panagia Muchliotissa im Phanariotenviertel ist andererseits nach dem Schema der Zweisäulenkirchen angelegt, da nur zwischen den seitlichen Apsiden und der Westapsis Pfeilerstützen frei aufgestellt sind. Die letztere ist überdies durchbrochen, und dem Tetrakonchos sind auf dieser Seite ein Narthex mit Tonnengewölbe und zwei Nebenkuppeln vorgelegt (die nördliche Apsis ist hingegen einem späteren zweischiffigen, mit Kreuzgewölben gedeckten Anbau zum Opfer gefallen). Also dürfte die byzantinische Baukunst diesen Typus seit altchristlicher Zeit mit der armenisch-kaukasischen (S. 395) gemein haben.

In dem sich gleichbleibenden struktiven Grundschema der Kreuzkuppelkirche, wie es in den Kaukasusländern und in Kiew vorliegt, dürfen wir einen von der byzantinischen Kunst des 10. Jahrhunderts geschaffenen, zwischen Zentral- und Langhausbau vermittelnden Bautypus erblicken, dessen Denkmäler auf dem Boden Konstantinopels gerade so, wie der Schöpfungsbau des Achtstützensystems, mit den großen Stiftungen jener Epoche (S. 460) untergegangen



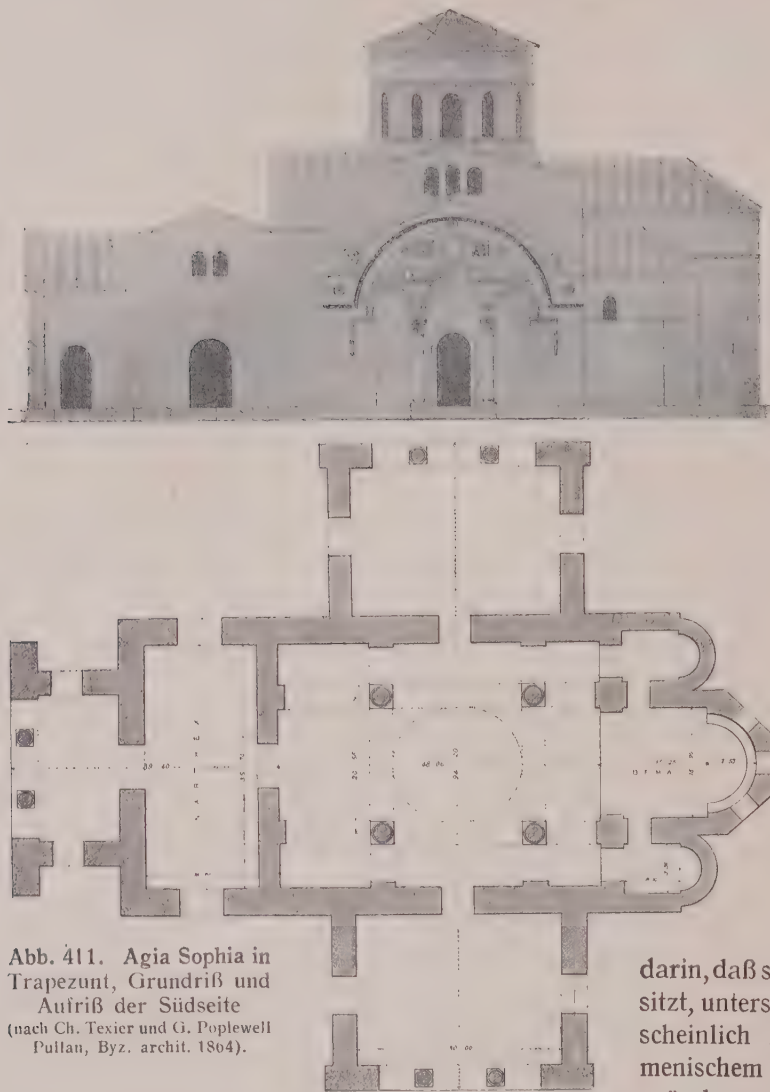


Abb. 411. Agia Sophia in Trapezunt, Grundriß und Aufriß der Südseite (nach Ch. Texier und G. Poplewell Pullan, Byz. archit. 1864).

sind. Auf halbem Wege, den der griechische Einfluß nach dem Osten nahm, finden wir ihn bereits im ältesten Heiligtum von Trapezunt wieder, in der sogenannten Panagia Chrysokephalos, die schon durch den Metropolitens Basilios (914 n. Chr.) zweifellos auf Grund der bis heute bestehenden Plangestaltung an Stelle eines älteren Baues errichtet wurde, wenngleich ihre letzte Erneuerung erst in die Zeit nach der Begründung des pontischen Komnenenreiches (1204 n. Chr.) fallen mag. Ihre dreischiffige Anlage deckt sich im wesentlichen mit dem entsprechenden Kern der Kiewer Sophienkathedrale, spiegelt also wohl das gleiche Vorbild (vielleicht die Nea in vereinfachtem konstruktivem Aufbau) wieder. Schon

darin, daß sie eine umgreifende Empore besitzt, unterscheidet sie sich von den augenscheinlich nach ihrem Muster unter armenischem Nebeneinfluß erbauten Neugründungen der Kaiser von Trapezunt,

unter denen die Sophienkirche (Abb 411), seit 1660 Moschee (Kapu-Meidan-Djuma), die übrigen (Agios Eugenios, A. Basilios u. a. m.) an Monumentalität überragt. Auf das zweite Westjoch hat man in ihnen meist verzichtet, dafür aber dem ersten in allen drei Schiffen sowie dem östlichen Kreuzarm und den anliegenden kreuzgewölbten Eckräumen eine größere Erstreckung gegeben. Diese Kirchen weisen andererseits manche ihnen eigentümlichen Züge auf, wie die Verkleinerung des Kuppelquadrats durch vorkragende Bogen oder den Tragepfeilern vorgelegte Pilaster, dazu eine ihnen mit den grusinischen Bauten gemeinsame Vorliebe für Seiteneingänge mit außen angebauten Vorhallen, halbrunde Nebenapsiden, Tonnen- und Kreuzgewölbe. Die geringere Spannung der Kuppel gestattet die Verwendung eines mäßig hohen, meist 12 bis 16-seitigen Tamburs. In der Kirche der hl. Anna, einem frühen Bau unbestimmter Entstehungszeit, hat man auf die Kuppel verzichtet und auch das Hauptschiff — vielleicht älterem

Brauch (Teil I, S. 233/4) gemäß — mit einer durch ein Säulenpaar gestützten Tonne eingewölbt. Die Technik wird mit Ausnahme der Wölbungen und Bogen, wie im Kaukasus und Armenien, durch den Haustein bestritten. Blendarkaden und figürlicher oder ornamentaler Reliefschmuck der Mauern sowie manche älteren Kapitellformen bilden den lokalen Einschlag in diesem Baustil.

Unter allen Neugestaltungen, die das 10. Jahrhundert hervorgebracht hatte und die sich in späteren Ausläufern noch durch das ganze Mittelalter hindurch fortpflanzen, geht in Byzanz selbst schließlich doch das Vierstützen- (bzw. Kreuzkuppel-)system in rein zentraler Anlage siegreich hervor. Die entschiedene Bevorzugung desselben beginnt in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts mit dem Emporkommen der Komnenen, unter denen sich alle Kräfte der byzantinischen Kultur neu beleben. Das allgemeine Streben nach Verfeinerung der Bildung und des Geschmacks spricht sich auch in der Architektur dieser Epoche aus. Die vorherrschende Technik des Schichtwechsels wird noch mehr in bewußt dekorativem Sinne gehandhabt und unterstützt die harmonische und malerische Wirkung der Kirchen des ausgehenden 11. und des 12. Jahrhunderts mit ihren vermehrten Nebenkuppeln und den offenen Vorhallen, die man der Front und gelegentlich auch den Seitenmauern des Baues anzuschließen liebte. Sie nehmen den Charakter des Zierlichen an, um so mehr als man sich in der Regel mit kleineren Verhältnissen zu begnügen pflegte. Unter den Denkmälern dieser Richtung steht wohl der Entstehungszeit nach wie hinsichtlich der künstlerischen Wirkung die herkömmlicherweise meist für die Stiftung des Konstantinos Lips (S. 456) angesehene sogenannte Theotokos (Kilisse-djami) an der Spitze (Abb. 412). Mag nun in ihr eine der vier Theodoroskirchen Konstantinopels oder die der heiligen Anastasia zu erkennen sein, wie von anderer Seite angenommen wurde, so haben wir doch in der Hauptsache einen der Kachrije-djami ungefähr gleichaltrigen einheitlichen Bau vor uns (nicht etwa, wie lange geglaubt wurde, eine im 12. Jahrhundert wiederhergestellte Gründung des zehnten).

Zwar behauptet er augenscheinlich die Stelle eines älteren Heiligtums, aber die von Salzenberg aufgenommenen Grundmauern eines niedergelegten Außenschiffs mit Apsis an seiner Südseite und die über den Innennarthex vortretenden Flügelbauten, von denen der nördliche mit dem Gebäude nur lose zusammenhängt, deuten darauf hin, daß der Neubau jedenfalls eher eine Verkleinerung als eine Erweiterung der älteren Kirche bedeutete, von der kaum mehr als ein paar Mauerzüge darin erhalten sein mögen. Die letztere könnte eine halbbasilikale Anlage gewesen sein, deren Südschiff man als seitlichen Narthex bewahrte, während das nördliche gänzlich beseitigt wurde, ein Vorgang, der mit der noch späteren Wiederherstellung der sogenannten Kalender-djami (S. 389) eine gewisse Ähnlichkeit hätte. Daß sich der Naos nach Süden in einer

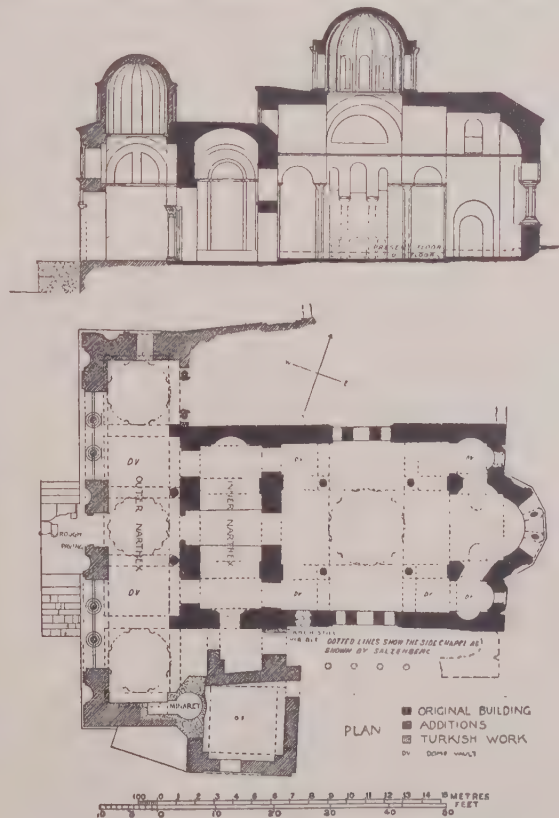


Abb. 412. Agios Theodoros (Kilisse-djami) in Konstantinopel, Grundriß und Längsschnitt (nach v. Millingen, a. a. O.).





Abb. 413. Agios Theodoros (Kilisse-djami) in Konstantinopel, die Fassade von NW. gesehen (nach Gurlitt, a. a. O.).

des Naos sind, wie die drei Abschnitte des Innen- und die beiden zwischenliegenden des Exonarthex, mit Flachkuppeln eingewölbt, die von außen unsichtbar bleiben. Dem Neubau gehören endlich auch die Apsiden



Abb. 414. Pantepoptu (Eski-Imaret-Djami) in Konstantinopel, Südwestansicht (nach Gurlitt, a. a. O.).

offenen, erst von den Türken vermauerten doppelten Säulenstellung öffnete, unterliegt wenigstens keinem Zweifel (ein älterer Plan von Texier weist gar beiderseits Außenschiffe auf). Andererseits liegt kein Grund vor, den breiteren Exonarthex für eine noch jüngere Zutat zu halten. Seine dreiteiligen offenen Arkaden sind mithilfe zweier flankierenden Nischen mit dem traditionellen fünffachen, auf das fiktive Obergeschoß beschränkten und mit dem (möglicherweise noch in byzantinischer Zeit umgestalteten) Gewölbesystem zusammenhängenden Blindbogensmuck der Fassade (S. 452) geschickt vermittelt (Abb. 413). Sie weisen — vielleicht infolge der türkischen Restauration, während der Salzenberg ihre Verdeanticoschranken verschwinden sah, die jetzt durch andere Brüstungsplatten ersetzt sind, — über den Säulen teilweise altbyzantinische Kapitelle auf. Der Schichtwechsel greift hier bereits auf die Keilsteinfügung der Bogen über. Die Innenarchitektur der gesamten Kirche ist mit ihren gestelzten Bogen und hohen Kuppeln, die im Exonarthex noch zu Salzenbergs Zeit zum Teil mit Mosaikornament ausgelegt waren (die in neuerer Zeit statt der Säulen eingesetzten Pfeilerstützen der Kuppel ausgenommen), in vollkommen gleichartigem Stil durchgeführt. Der zwölfseitigen Hauptkuppel fehlen nicht einmal die (in Salzenbergs Aufnahme nur versehentlich weggelassenen) flachen Rippen. Die Eckräume

an, von denen die große bereits

den in der Komnenenzeit beliebten fünfseitigen Abschluß

und ein dreiteiliges Fenster in

Umrahmung durch eine gefällige Blendnischendekoration zeigt.

Seine nächsten Verwandten in Plangestaltung und Aufbau findet das eben betrachtete Denkmal in der heutigen Eski-Imaret-djami (Abb. 414), in der man wegen ihrer weithin sichtbaren Lage mit gutem Grunde die von Anna Dukäna gegründete Klosterkirche des „Allüberschauenden“ Christus (Pantepoptu) wiedererkennt, und in der von den

Türken unter Beseitigung der Säulenstützen in eine Moschee umgewandelten kleinen Achmed-Pascha-medjid, über deren Entstehungszeit und Benennung noch ein gewisses Dunkel schwebt, wenngleich in ihr mit einiger

Wahrscheinlichkeit die (erst später erwähnte) Kirche des Johannes in Trullo vermutet wird. Gleichwohl weist sie noch halbrunde Apsiden auf. Freilich kommen weder diese noch jene der sogenannten Theotokos an Schönheit der Raumeinteilung und an Leichtigkeit der Bauglieder gleich, wie sie auch ein einfacheres Gewölbesystem ohne alle Nebenkuppeln besitzen. Dafür trägt die doppelte Vorhalle der ersteren über dem Innennarthex ein Gynakeion mit dreifacher Bogenstellung zum Naos und guter plastischer Dekoration der Brüstungen.

Die höchste Steigerung ins Monumentale erfährt der Bautypus erst im 12. Jahrhundert. Seine Entwicklung erreicht ihren Gipfel in der großen Kirche des Pantokrators, der

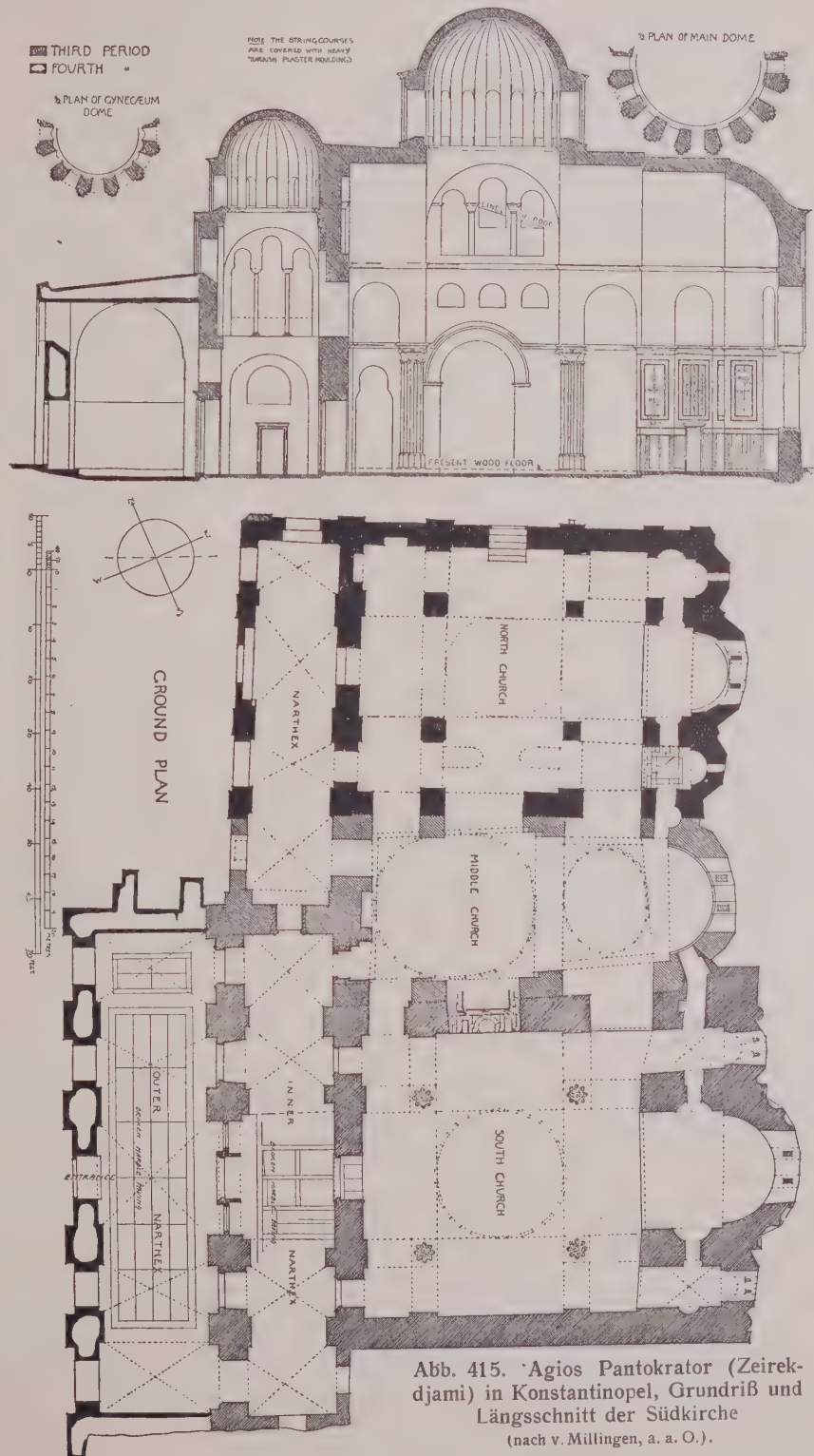


Abb. 415. 'Agius Pantokrator (Zeirek-djami) in Konstantinopel, Grundriß und Längsschnitt der Südkirche (nach v. Miltingen, a. a. O.).



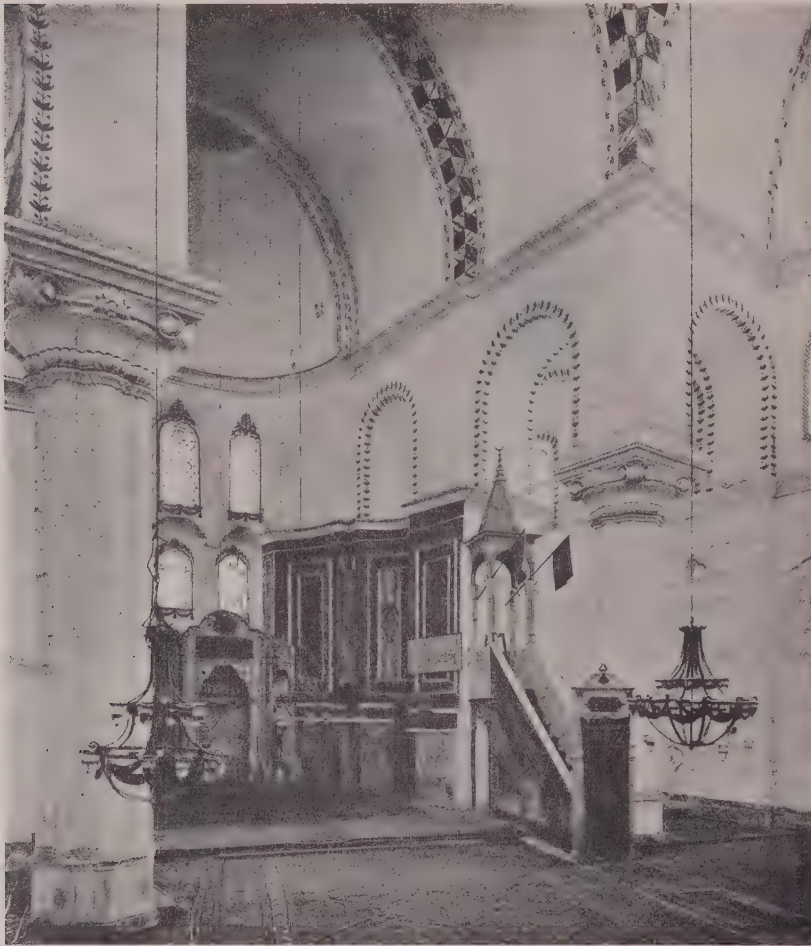


Abb. 416. Agios Pantokrator (Zeirek-djami) in Konstantinopel. Blick aus dem Kuppelraum in die Hauptapsis der Südkirche  
(nach Gurlitt, a. a. O.).

heutigen Zeirek-djami. Johannes Komnenos († 1143) und seine Gattin Irene haben sie gestiftet und zu ihrer Ruhestätte bestimmt. Ihr Sohn Manuel († 1180), der ritterlichste, abendländischem Wesen zugeneigte Kaiser des byzantinischen Mittelalters, ließ wohl erst die Nordmauer durchbrechen und für sich ein besonderes mit Apsis und zwei Kuppeln ausgestattetes Mausoleum anbauen, das zugleich das Hauptheiligtum mit der älteren, parallel gelegenen (nach Süden geöffneten) Nordkirche in Verbindung setzt.

Das konstruktive System stimmt in beiden Bauten (Abb. 415) überein, aber es ist in der Gruftkirche seiner kaiserlichen Eltern nicht nur in größerem Maßstabe, sondern auch in

reicherer Formen durchgeführt. Hier wie dort sind freilich die noch (vor 1550) von Gyllius gesehenen Säulen „von thebaïschem Marmor und Porphyrt“ nicht mehr vorhanden. Während dort massive Pfeiler die Kuppel tragen, ruht sie hier auf säulenähnlichen Stützen (Abb. 416), deren Kapitelle nicht vor dem 18. Jahrhundert ihre verschnörkelte Gestalt erhalten haben können. Doch mögen im Stuckbewurf, der Schaft und Säulenhaupt umhüllt, noch die alten Porphyrsäulen eingeschlossen sein. Hat doch die im Innern nur wenig überhöhte 16seitige Hauptkuppel ihre ursprüngliche Zusammensetzung bewahrt. An den Wänden ist besonders im Altarraum noch viel von der polychromen Marmorinkrustation erhalten (Abb. 416) und noch mehr vom Mosaikfußboden, der sogar einzelne figürliche Motive enthält, sowohl hier wie vor allem im Mausoleum Manuels. Dieselbe prächtige Wandvertäfelung blickt stellenweise auch im Narthex — dieser ist ausschließlich der Hauptkirche vorgelegt — unter der Tünche durch. Diese mag noch manche Mosaiken, wie das vom russischen Pilger Stephan erwähnte Christusbild über dem Haupteingang verbergen. Während die innere Vorhalle in unveränderter Zusammensetzung eine zweigeteilte Empore trägt, über der im durchgehenden Mitteljoch eine 12seitige Nebenkuppel aufsteigt, kann der Exonarthex in byzantinischer Zeit nur einen einstöckigen, frei geöffneten Vorbau gebildet haben. Ragen doch noch über der häßlichen hohen Frontmauer türkischer Mache die typischen fünf Rundgiebel der dahinterliegenden Obermauer der alten Fassade auf, deren

Achsen keineswegs mit den Schildbögen der ersteren zusammenfallen. Verunstaltet erscheint auch die Fassade der mit dem Mausoleum Manuels durch einen gemeinsamen Narthex verbundenen Nordkirche. Ihre Kuppel ist augenscheinlich erneuert, die 16- und die 24 seitige (ovale) des Mittelbaues hingegen wohl erhalten. Viel reiner als die Westfront hat die Ostseite der beiden Kirchen ihr ursprüngliches Aussehen bewahrt. Die Flächen ihrer hohen, 5- und 7-seitigen Apsiden werden, soweit sie nicht Fenster aufweisen, durch zwei Reihen flacher Blendnischen belebt.

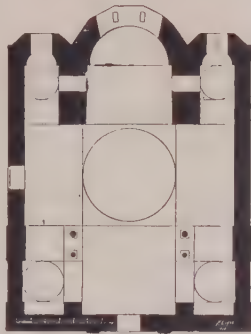


Abb. 417. Moschee in Feredjik (Thrakien), Grundriß und Südwestansicht  
(nach Th. Uspenski, Bull. de l'Inst. russe d'archéol. à C-ple 1907).

An der Pantokratorkirche allein können wir heute noch den Stand der Baukunst in Byzanz unter den ersten Komnenen ermessen. Von ihren übrigen vielgepriesenen Stiftungen besitzen wir nur spärliche Kunde bei Clavijo oder den russischen Pilgern, so von der durch Alexios I. erbauten Muttergotteskirche der Verkündigung (Kecharitomene) oder von der des Täuferklosters in Petrione (S. 461), — nicht mehr als den Namen auch von der letzten berühmten Marienkirche, der „Allbeherrscherin“ (Pantanassa), die Konstantinopel unter Isaak Angelos entstehen sah, bevor dieser seine Herrschaft an die Franken verlor (1204). Hatte schon Manuel einer weiteren Vermehrung der zahlreichen Heiligtümer von Byzanz, zu der sich jeder seiner Vorgänger verpflichtet fühlte, durch ein Verbot unnötiger Kirchenbauten ein Ziel zu setzen gesucht, so trat unter den lateinischen Kaisern vollends darin ein Stillstand ein.

Bereichern läßt sich die Charakteristik der hauptstädtischen Baukunst der Komnenenzeit durch Heranziehung eines ihr eng verwandten Denkmals, in dem man möglicherweise die von Isaak Komnenes (S. 473) gestiftete Klosterkirche der Theotokos Kosmosoteira von Aenos (Thrakien) wiedererkennen darf.

Auf alle Fälle ist der heute als Moschee des Fleckens Feredjik dienende Bau (Abb. 417) nicht später als in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden, wie der Blattschmuck seiner zweifellos eigens für ihn hergestellten geschweiften Kämpferkapitelle verrät. Die Säulen, deren Schäfte älterer und ungleichzeitiger Herkunft sind, erfüllen hier paarweise die Aufgabe der westlichen Kuppelstützen, während die Hängezwikel im Osten über den als Pfeiler wirkenden Stirnseiten der seitlichen Mauern des Altarraums aufgeführt sind, so daß die Konstruktion dem Schema der Zweisäulenkirche (s. unten) entspricht. Bedeutender als ihre Vereinfachung erscheint aber die Ausstattung der Eckräume, von denen die östlichen als Pastophorien dienen, mit achtseitigen Nebenkuppeln (die nordöstliche ist eingestürzt) als eine der frühesten erhaltenen Nachahmungen der Kuppelgruppierung der Nea (S. 455). Von jeher dürfte der Narthex gefehlt haben, doch sind die Nebeneingänge der Fassade erst in türkischer Zeit zugemauert und ist dafür ein anderer inmitten der nördlichen Langseite durchgebrochen worden. Die schlichten Bauformen der zwölfseitigen Hauptkuppel und der Nebenkuppeln sowie der breiten Rundgiebel mit ihren Blendbögen und einem am Dachansatz umlaufenden Sägefries bieten nichts Außergewöhnliches.

Die Ausbreitung und Abwandlung der Kreuzkuppelkirche kleinen und kleinsten Maßstabes während des 11./12. Jahrhunderts läßt sich besonders in Griechenland an einer umfangreichen Denkmälerreihe beobachten. So ist der Bautypus der Kaisariani (S. 459) mit seinem





einzig, in der noch Pfeiler die im Quadrat aufgestellten Säulenstützen vertreten. Die kleine Panagia Gorgopiko nimmt die Stelle eines altchristlichen, in den Tempelbezirk des Serapis eingebauten Heiligtums ein und verdankt jenen Namen ohne Zweifel einer Kopie des berühmten gleichnamigen Muttergottesbildes, das einst im Parthenon verehrt wurde.

Doch ist weder der Zeitpunkt der Aufstellung dieser Kopie gesichert, noch der Bau als ihr gleichzeitig anzusehen, zumal wenn sie vielleicht schon durch die Kaiserin Irene, eine geborene Athenerin, der Kirche geschenkt wurde. Diese erscheint zwar der Kaisariani weder in den Abmessungen (11 : 7 m) noch an architektonischem Reiz ebenbürtig, aber in ihrer konstruktiven Zusammensetzung doch so gleichartig, — auch die Kuppelträger waren Säulen (bis sie im Jahre 1833 durch Pfeiler ersetzt wurden) — daß sie jedenfalls nicht vor dem 12. Jahrhundert erbaut sein kann. Im Widerspruch mit der typischen Anlage, von der sie nur durch die Zutat der Seitentüren abweicht, sind ihre Mauern aus lauter antiken Quadersteinen ziemlich unregelmäßig ohne Ziegelzwischenlagen zusammengefügt und größtenteils gewiß schon von Anfang an nicht nur mit altgriechischen Reliefs, darunter dem interessanten Kalenderfries, sondern auch mit einer stattlichen Anzahl echtbyzantinischer Zierplatten (s. 6. Kap.) geschmückt, die schon deutlich den sarazenischen Einfluß verraten.

Zeichnet sich die Panagia Gorgopiko durch diesen eigenartigen Schmuck aus, so weicht auch bei der zweiten einschlägigen Kirche, der sogenannten Kapnikarea, nur das äußere Gesamtbild von dem architektonischen Stammtypus wesentlich ab, und zwar einzig infolge nachträglicher Hinzufügung eines Paraklission der hl. Barbara mit Nebenkuppel an der Nordseite des aus dem 11. Jahrhunderts herrührenden Baues sowie eines beiden gemeinsamen, ursprünglich in Bogenstellungen geöffneten Exonarthex im 13. Jahrhundert, — vor allem weil die tonnengewölbten und nach griechischer Weise mit Satteldächern bedeckten Abschnitte der letzteren uns den seltenen Anblick einer Giebelreihe gewähren. Einen sicheren chronologischen



Abb. 419. Panagia Gorgopiko (kleine Metropolis) in Athen, Westansicht





Abb. 420. S. M. del Ammiraglio (sog. Martorana) in Palermo,  
Durchblick nach dem Altarraum.

Anhaltspunkt bietet die heutige, aus Namensverderbnis entstandene Benennung so wenig wie der richtige auf die kostbare Umhüllung des hier bewahrten Muttergottesbildes bezügliche alte Beiname „Kamucharea“, sondern nur die durchaus typische Architektur des eigentlichen Naos.

Daß es aber auch in Griechenland am Streben nach einer bereicherten Baugestaltung nicht ganz gefehlt hat, bezeugt die Kirche des verfallenen Klosters Tao Mendeli in Attika mit ihrer die Nea nachahmenden Kuppelgruppierung und einzigartigen, vielleicht durch ein islamisches Vorbild bedingten Anlage.

Bringt doch die erstere hier keineswegs die typische Konstruktion des Vierstützensystems im Außenbau zur Anschauung, vielmehr erhebt sich die zwölfseitige Hauptkuppel über hexagonalem Grundriß, von dem zwei Seiten durch die Gewölbe des Altarraumes und der sich über dem Narthex herumziehenden Empore,

die anderen aber durch je zwei an die seitlichen Außenmauern angelehnte Nischen (bzw. ihre Bogen) gebildet werden. Die achtseitigen Nebenkuppeln steigen über den Eckräumen der Westempore und über den Pastophorien auf und sind wie die Hauptkuppel aus Haustein, das übrige Mauerwerk ist aus unregelmäßig geschichtetem Bruchstein hergestellt. Im 17. Jahrhundert wurde der Kirche, deren Entstehung nach Ausweis der Ornamentik des wohl erhaltenen Templan noch dem hohen Mittelalter zuzuschreiben ist, ein mächtiger, den Exonarthex nebst Empore und Kuppel umfassender Baukörper zugefügt.

Auch in den entlegensten Außenländern des byzantinischen Reiches hat der Bautypus der Kreuzkuppelkirche, sogar nach ihrer Losreißung, noch fortgesetzt Anwendung gefunden. In Unteritalien ist er in einfachster Zusammensetzung durch zwei kleinere Anlagen vertreten, und zwar in S. Marco in Rossano, spätestens aus dem 12. Jahrhundert, mit freien Pfeilerstützen und vier um die Hauptkuppel verteilten tambourlosen Nebenkuppeln über den Eckräumen, in der Cattolica in Stilo aus dem 13. Jahrhundert hingegen mit völlig ausgebildeten und mit im Quadrat aufgestellten Säulen. Einen altertümlichen Zug verleihen scheinbar beiden Denkmälern die halbrunden, offenbar abendländischer Baugewohnheit entlehnten Apsiden. Zu bedeutenderer monumentaler Wirkung aber wird das System vor allem in den Kirchenbauten der Normannenkönige in Sizilien erhoben, wobei es eine konstruktive Verquickung mit der sarazenischen Bautradition und dem abendländischen Langhausbau eingeht. Die Überführung des Quadrats in das Achteck des Tambours wird nicht durch die byzantinischen Hängezwickel bewerkstelligt, sondern, wie bei den islamischen Kuppeln der Moscheen, mittels der höher gelegten Ecknischen (Trompen). Innerhalb des rechteckig gestreckten Grundrisses nehmen die vier Säulenstützen anfangs noch eine Mittelstellung ein, doch tragen sie in S. Cataldo nicht nur eine, sondern drei in der Hauptachse über dem breiteren Mittelschiff gereichte Kuppeln von typisch sarazenischer Gestalt, während ihnen in der sogen. Martorana von 1143 in geringerem Abstände nach Westen noch ein weiteres Paar vorgelegt ist (Abb. 420). Gleichwohl bewahrt der Innenraum dieses Heiligtums, am reinsten den byzantinischen Stil (der Außenbau ist mit Barockformen umkleidet worden, den vorgesetzten charakteristischen Glockenturm mit seinen offenen Spitzbogen ausgenommen). In der Cappella Palatina (1143) und im Dom von Monreale (um 1182) ist der Kuppelraum als Chor unmittelbar an die Altarnische, diesseits aber an ihn das basilikale Langhaus angeschlossen worden. In Palermo dienen, wenigstens an letzterer Stelle, noch gekuppelte Säulenpaare als Stützen, im letztgenannten Bau aber sind den gewaltigen Verhältnissen Pfeiler zugeordnet worden (die Bedachung des Chorquadrats ist jedoch nach dem Brande von 1811 erneuert).

Die Ausstrahlungen der byzantinischen Kunst haben das Grundschema ihres bevorzugten Kirchentypus im Zeitalter der Komnenen ebenso weit nach dem russischen Nordosten getragen. In Nowgorod ist die im Jahre 1052 geweihte Sophienkathedrale zwar sichtlich nach dem Vorbilde ihrer Kiewer Namensschwester (S. 479/80) erbaut und wie diese durch manche Zutaten und spätere Anbauten erweitert worden, denen wohl auch die vier Nebenkuppeln über den Eckräumen des dreischiffigen Naos zuzurechnen sein dürften. Allein die Tätigkeit griechischer Meister ist hier noch für das 12. Jahrhundert bezeugt und spricht zugunsten einer unmittelbaren Übernahme des einfacheren Systems der Kreuzkuppelkirche, das uns in mehreren kleineren Kloster- bzw. Landkirchen in guter Erhaltung vor Augen steht. Bemerkenswert erscheinen, vor allem wegen ihrer Malereien (s. 5. Kap.), aber auch in ihrer ziemlich übereinstimmenden Baugestaltung, die Erlöserkirche von Neredizy und die Georgskirche von Alt-ladoga. Sie tragen beide inmitten des nahezu quadratischen hohen Baukörpers aus dem nur an der Ostseite drei halbrunde Apsiden hervortreten, die einfache über Pfeilern und mit Hilfe des Tambours errichtete Hauptkuppel. Die weitere Entwicklung der russischen Kirchen-



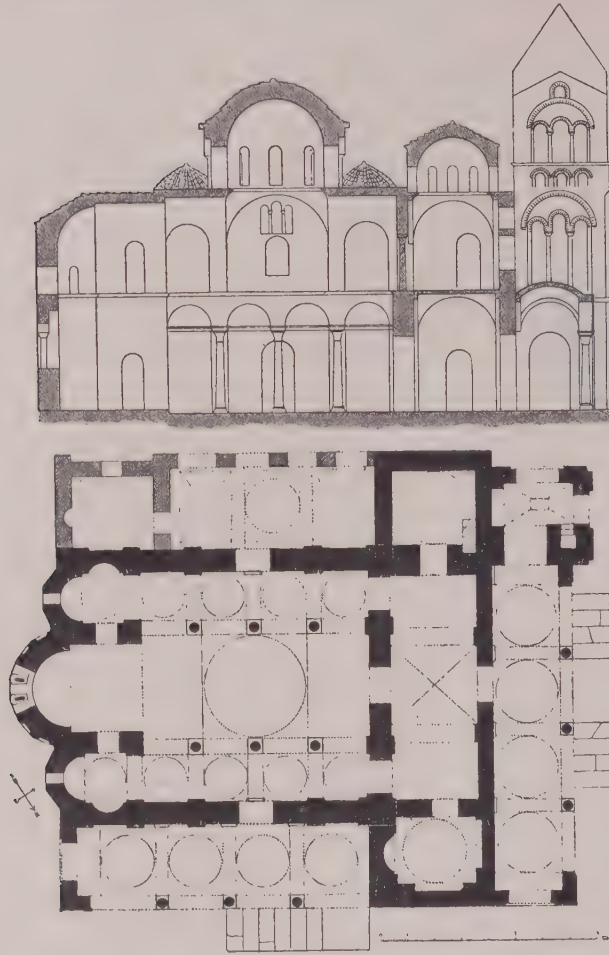


Abb. 421. Panagia Brontocheiu (sog. Apendiko) in Mistra,  
Grundriß und Längsschnitt  
(nach Millet, Mon. byz. de Mistra, 1910).

architektur spielt sich im Großfürstentum Wladimir und Moskau auf dieser Grundlage unter armenisch-kaukasischen, mongolischen und abendländischen Nebeneinflüssen ab.

Eine neue Bewegung beginnt in der byzantinischen Baukunst erst mit der Wiederaufrichtung des griechischen Kaisertums und der Begründung der letzten Dynastie der Paläologen durch Michael VIII. (1259–1283). Aber davon ist in Byzanz selbst wenig zu spüren (S. 481). Die Paläologenkaiser, von denen einzelne wie Andronikus III. eine lebhaftere Bautätigkeit an den Tag legten, wandten ihre Aufmerksamkeit desto mehr der Verstärkung und Ausbesserung ihrer Befestigungen zu, je näher die drohende Gefahr vom Türkenreich rückte, und begnügten sich in der Hauptsache wohl mit der Wiederherstellung älterer Kirchen der Hauptstadt. Der Ausbau der Chorakirche durch Theodoros Metochites (S. 474), den bewährten Ratgeber und leitenden Staatsmann Michaels und Andronikos II., hat typische Bedeutung für diese Periode.

Um so kräftiger regte sich während der Herrschaft der Lateiner und noch weit über sie hinaus die Baulust in den Teilreichen, welche die den Komnenen verwandten griechischen Dynastien zu

behaupten wußten. In Nicäa, dem Ausgangspunkt der Paläologen, steht freilich neben den frühmittelalterlichen beiden Denkmälern (s. S. 402 u. 451) nicht ein einziges jüngerer Bauwerk mehr aufrecht. Dagegen sind, wie in Trapezunt (S. 481/2), so auch in Arta, der Hauptstadt des Despotats von Epirus, außer der Panagia Paragoritissa (S. 468) und kleineren basilikalischen Anlagen (A. Theodora u. a.), noch mehrere bemerkenswerte Kuppelbauten in leidlicher Erhaltung und zwei von ihnen sogar in gottesdienstlichem Gebrauch auf die Gegenwart gekommen. Der konstruktive Aufbau weicht in beiden vom kanonischen Schema ab, wenngleich in der Kirche des ehemaligen Blachernenklosters, deren auf Säulen und Mauern ruhende Kuppel von drei Nebenkuppeln in unregelmäßiger Verteilung umgeben wird, in geringerem Grade als in der sogenannten „unteren (Kato-) Panagia“, wo zu beiden Seiten eine dreigliedrige Säulenstellung ihre Last aufnimmt. Bruchstücke von Weih- oder Grabinschriften lassen besonders für die letztere mit hoher Wahrscheinlichkeit die Gründung durch Michael Dukas II. und seine später zur Heiligen gewordene Gattin Theodora erschließen.

Das Monogramm dieses Despoten scheint auch in der Ziegeldekoration der „Panagia“ enthalten zu sein, durch die, wie es ganz allgemein in Arta üblich ist, die ohne große Sorgfalt gebauten Kernmauern verhüllt werden, indem die hochkant gestellten und in eine Mörtelschicht von entsprechender Stärke eingebetteten Backsteine in mannigfaltigen Zickzack-, Fischgräten- und anderen Mustern die gesamten Mauerflächen überziehen. Mit dem bescheidenen Material wußte man hier durch anmutige Wirkung zu ersetzen, was der Mehrzahl von diesen Bauten an Monumentalität abgeht.

Der Backsteinbau gelangt überhaupt in der letzten Phase der mittelbyzantinischen Baukunst noch mehr als bisher zu maßgebender Bedeutung. Derselben Technik und derselben Dekoration wie in Arta begegnen wir im benachbarten Thessalien, zum Beispiel an der dem typischen griechischen Bauschema (S. 488) ungleich näherstehenden Kirche von Megalä Pylä bei Trikkala. Den Exonarthex ersetzt dort ein offener Vorhof, eine keineswegs vereinzelte, sondern auch in Krina auf Chios (S. 70) und an anderen kleineren Kirchen vorkommende Anlage.

Am längsten wird der mit Schichtwechsel verbundene Hausteinbau in der Peloponnes gepflegt. Hier liegt eine der Hauptstätten, wo wir den über ein Jahrhundert währenden Aufschwung, den das Reich noch einmal unter den ersten Paläologen erlebte, in der Entstehung bedeutender Bauwerke spüren. Als die Frankenherrschaft über Griechenland in der Schlacht von Pelagonia (1259 n. Chr.) gebrochen war, wuchs auf dem Abhang des Taygetos bei Sparta unterhalb einer fränkischen Burg und Oberstadt alsbald die befestigte Klosterstadt Mistra im Anschluß an das ehrwürdige Brontocheionkloster empor. Von diesem sind nächst der dem hl. Demetrios geweihten sogenannten Metropolis (s. unten) die ältesten unter den sieben größeren mit Fresken reich geschmückten Kirchen aufgeführt worden, die sie noch in den anderthalb Jahrhunderten bis zur türkischen Eroberung (1460) entstehen sah: die schon (S. 466) erwähnte des heiligen Theodoros und die der Gottesmutter geweihte „Aphendiko“ (Abb. 421/2). Wie sich die erstere einem in Griechenland fortgebildeten Typus anschließt, so folgt auch diese einem anscheinend nicht aus Byzanz entlehnten Muster, obwohl ein Bruder Andronikos II. dem Kloster beitrug, wie Bild und Inschrift in den Seitenkapellen des westlichen Narthex bezeugen. Sie stellt vielmehr einen ähnlichen Versuch dar, wie die Panagieenkirche in Arta (S. 492), die basilikale Gliederung des Erdgeschosses mit dem kanonischen Aufbau der Kuppel über den umlaufenden Emporen zu vermitteln, und wiederholt damit nur das System der



Abb. 422. Panagia Brontocheiu (sog. Aphendiko) in Mistra, Blick in die Hauptapsis und das linke Nebenschiff  
(nach Millet a. a. O.).





Abb. 423. Pantanassa in Mistra, Ostansicht  
(nach Millet, a. a. O.).

gegen Ende des 13. Jahrhunderts in ihren oberen Teilen erneuerten Metropolis. Hier ist augenscheinlich über den wiederhergestellten Seitenschiffen einer älteren Basilika eine Emporenanlage nachträglich eingefügt, im Mittelschiff aber auf vier oberhalb der äußeren Säulen errichteten Pfeilern die Kuppel aufgeführt worden, die von vier über den Eckräumen des Obergeschosses verteilten Nebenkuppeln umgeben wird. Dieses System erscheint in der Aphen-diko bereits durch Ausgleichen der Verhältniszahlen des Kuppelquadrats und der Säulenabstände vervollkommenet, das Erdgeschoß aber wurde mit gereihten

Flachkuppeln eingewölbt (Abb. 421) und den Flügelbauten des Narthex noch ein Paar stattlicherer Nebenkuppeln verliehen. Dagegen gehören die das äußere Bild des Baues bereichernden offenen Vorhallen an der Front und Nordseite und vielleicht auch der dreistöckige, offenbar abendländischen Bauten nachgebildete Glockenturm an der Nordwestecke sowie vollends der südliche Anbau wohl erst einer späteren Zeit. Denselben Bautypus in reichster Ausgestaltung vertritt endlich auch die erst kurz vor Mitte des 15. Jahrhunderts von Grund aus erneuerte Pantanassa (Abb. 423 u. 428). Über den Ecken des Naos und der Mitte der Westempore erheben sich nicht weniger als fünf die Hauptkuppel umdrängende Nebenkuppeln. Zwei der Nordseite und der Fassade angeschlossene offene Vorhallen, von denen die nördliche in der Mitte eine niedrige sechste trägt, und ein an der Nordwestecke, wo sie zusammentreffen, aufragender Glockenturm steigern die architektonische Wirkung des Ganzen. Der durch Schichtwechsel belebte Blendnischenschmuck des Äußeren, wie er in Mistra allgemein üblich ist, verbindet sich hier mit skulptierten ornamentalen Rahmungen, in denen sowohl der Spitzbogen wie der sarazenische Kielbogen zu barocken Wirkungen verwertet ist (Abb. 423). Der Einfluß gotischer Kirchenarchitektur tritt darin augenfällig zutage. Die drei übrigen Kirchen von Mistra, die Evangelistria, die Agia Sophia und die Peribleptos, — sie sind insgesamt nach dem Schema der Zweisäulenkirchen im 13. und 14. Jahrhundert erbaut — entbehren zwar der Emporen, verraten aber die gleiche Hinneigung zu einer gewissen Streckung des Naos. So bestätigt sich auch hier, eine wie tiefgehende Nachwirkung die Basilika auf die Entwicklung der mittelalterlichen byzantinischen Architektur geübt hat, und der allgemeine Zug zur Vermischung der Bautypen. Und doch klingt aus den Namen der beiden letztgenannten Kirchen wie aus dem der Pantanassa der offenbare Wunsch der Stifter heraus, in ihnen ideale Abbilder der gefeierten Heiligtümer von Byzanz schaffen zu wollen.

An zwei anderen Plätzen der Peloponnes erscheint die Baugestaltung der jüngeren Denkmäler ungleich stärker durch die Bauweise der fränkischen Zeit beeinflusst. Die Kirche der Panagia Chrysaphitissa und des hl. Nikolaos in Monemvasia aus dem 17./18. Jahrhundert sind mit Spitzbogentonnen eingewölbt. In der ersteren ruht aber die Kuppel inmitten des einschiffigen Langhauses nach dem Vorbild der A. Sophia (S. 466) auf Ecknischen (Trompen), während die Nikolaoskirche Hängezwischel und von den Quertonnen durchsetzte Seitenschiffe

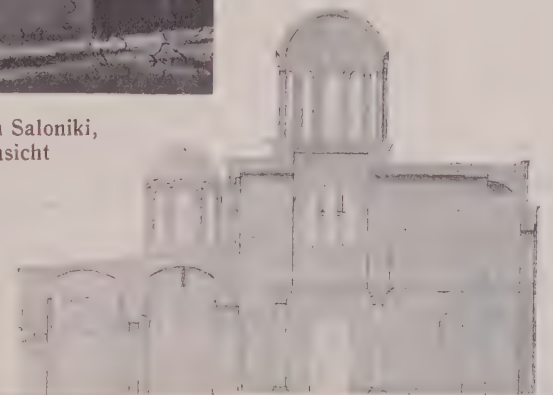


Abb. 424. Apostelkirche (Souksu-djami) in Saloniki,  
Grundriß, Längsschnitt und Nordostansicht  
(nach Texier et Pullan, a. a. O.).

kirche vertreten (durch A. Evangelismos und A. Sozomenos).

Ein Mittelpunkt lebhafter Bautätigkeit wurde in der Paläologenzeit Saloniki. Mehrere ansehnliche Kirchen zeigen hier die Entfaltung der reinen Backsteintechnik bei mannigfaltiger Gestaltung im Grundriß und Aufbau. Der Außenbau wirkt durch seine starke Gliederung und die hochaufstrebenden Kuppeln überaus vornehm. Reiche Blendbogenumrahmungen und eine üppige Ziegelmusterung beleben die Mauerflächen. Das hervorragendste Denkmal dieses Stils ist die Apostelkirche (Abb. 424), deren Gründer die Monogramme auf den Kämpferkapitellen der Vorhalle im Patriarchen Niphon (1312) zu erkennen erlauben. Um den Naos, aus dem der hoch eingewölbte Altarraum mit siebenseitiger Apsis heraustritt, von den niedrigen Nebenräumen mit dreiseitigen Apsiden flankiert, legt sich auf drei Seiten ein Umgang von gleicher Höhe mit den letzteren, der über

mit halbrunden Nebenapsiden aufweist und nur durch ihre basilikale Streckung vom griechischen Schema abweicht. Auf die einschiffige tonnengewölbte Anlage beschränken sich Agios Stephanos ebenda sowie mehrere kleinere Bauten in Geraki, neben denen die des hl. Georg allein als stattliche dreischiffige Pfeilerbasilika des 14. Jahrhunderts hervortritt. Doch ist daselbst auch die Kreuzkuppel-





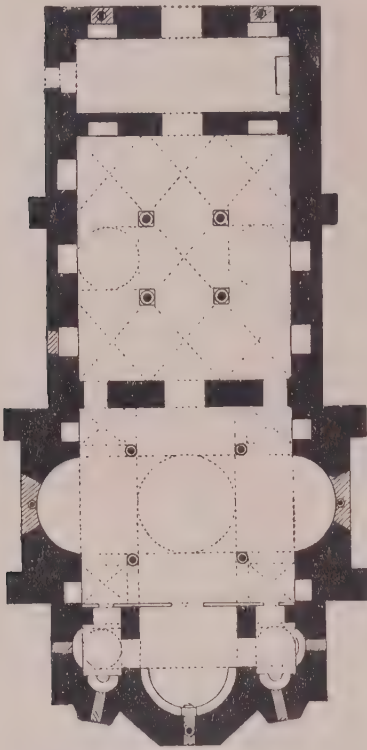


Abb. 425. Katholikon von Dochiariu (Athos), Grundriß und Blick über die Dachanlage nach Westen  
(nach H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern 1891).

den Ecken die hinter der Hauptkuppel an Größe nur wenig zurückstehenden Nebenkuppeln trägt, und an der Front noch ein Exonarthex herum. Das Äußere der Kirche spiegelt in ihrer klaren plastischen Zusammensetzung diese reich gegliederte Raumgestaltung (Abb. 424). Eine als Moschee (Jakub-Pascha-djami) erhaltene namenlose Kirche zeigt einen ganz entsprechenden Aufbau, nur erheben sich von ihren Nebenkuppeln zwei über den östlichen Eckräumen des Naos, die beiden anderen über dem Narthex. Die Eliaskirche unbekannter Entstehungszeit mutet altertümlicher an, wird aber leider durch Anbauten außen stärker entstellt. Hier machen keine Nebenkuppeln der breit entfalteten hohen Hauptkuppel, die zur doppelstöckigen Vorhalle hin auf zwei Säulen, an den übrigen Seiten auf der Mauer ruht, die Herrschaft streitig. Dem kleeblattförmigen erweiterten Naos, dessen drei Kreuzarme außen mit fünfseitigen Apsiden abschließen, fehlen die Nebenräume des Bema. Weist diese Grundrißbildung, deren Ursprung an die Bauformen der Klosterkirchen anknüpft (S. 471/2), einerseits voraus auf die Kirchenarchitektur des Athos (s. unten), so ist derselbe Bautypus andererseits auch vorbildlich geworden für manche Backsteinbauten Macedoniens im 14. und 15. Jahrhundert (Ljubiten bei Skopje, Markow- und Wissenikloster). Noch allgemeinere Aufnahme aber hat er in Serbien (Studenitsa, Ravanitsa u. a. m.) und in Rumänien (Curtea d'Argysch, Bukovetsa u. a. m.) gefunden, wo er die Entwicklung der Kirchenarchitektur im wesentlichen beherrscht.

Dasselbe System liegt in einfacherer oder gesteigerter konstruktiver Durchbildung in verschiedenen Kirchen der Meteoraklöster in Thessalien vor, einem Brennpunkt byzantinischen Mönchslebens im Zeitalter der Paläologen. Das Baumaterial der Mauern bildet hier fast durchweg unregelmäßig geschichtetes Felsgeröll, — Bogen, Gewölbe und Kuppeln aber sowie die ornamentalen Muster an den Apsiden und der beliebte doppelte Sägefries sind durchweg in Backstein hergestellt. Altertümlich und schlicht wirkt besonders die kleine Kirche von Agia Trias, aus deren Baukörper nur die Hauptapsis ausladet. In Agios Barlaam legt

sich dem einfachen auch von außen erkennbaren Trikonchos eine durch vier als Kuppelträger dienende Pfeilerstützen erweiterte Liti vor. Im Meteora genannten Hauptkloster ist der Naos (von 1384) selbst mittels vier kräftiger Säulen zu großräumiger Anlage ausgestaltet. Hier treten im Außenbau nur die Seitenchöre als Halbrund hervor, über der Hauptapsis aber steigt eine Nebenkuppel auf, während eine zweite wieder den weitgestreckten Exonarthex lichtet. Schlanke Nebenkuppeln über den Eckräumen des Naos — erhalten sind nur die beiden der Südseite — weist hingegen nur das von Antonios Kantakuzen (um 1400) gestiftete Katholikon des Stephanosklosters auf. Wie das letztere, verdanken noch mehrere dieser während des 14/15. Jahrhunderts erbauten Kirchen ihre Entstehung der Freigebigkeit serbischer Fürsten.

Ein Blick auf die jüngeren Kirchen der Athosklöster zeigt endlich, daß auch unter türkischer Herrschaft nicht jede Weiterentwicklung in der Architektur aufhört. Einen durchgehenden Zug bilden hier seit der mittelbyzantinischen Zeit (S. 472) die im Halbrund oder in dreiseitigem Abschluß ausladenden Seitenapsiden, die den antiphonen Chorgesang in seiner akustischen Wirkung zu unterstützen bestimmt sind. Die entbehrlichen Emporen fehlen in der Regel, und die Nebenkuppeln bleiben anfangs (Abb. 426) auf den Exonarthex (bzw. die Liti) beschränkt. Im 15. Jahrhundert bereichert sich dieser Bautypus noch um Nebenkuppeln über Prothesis und Diakonikon, so z. B. in Dionysiu und Kutlumusi, um dann im 16. Jahrhundert leichtere Formen mit schlanken Kuppeln und hohen Gewölben anzunehmen. Den einheitlichsten Stil dieser Zeit vertritt in Anlage und Aufbau das Katholikon von Dochiariu (Abb. 425). Meist dient ausschließlich Backstein als Material, doch verbindet er sich in Chilandari (1293) noch mit Schichtwechsel und marmornen Ziergliedern.

Aus und neben der von Diehl, Manuel etc. S. 404 ff. und 783 ff. zusammengestellten sowie zu den Abb. o. a. Spezialliteratur sind folgende Arbeiten hervorzuheben (bzw. nachzutragen). Eine eingehende Neuaufnahme der Koimesiskirche in Nicäa ist Th. Schmidt, Bull. de l'Inst. russe archéol. XVII, S. 3 ff. (in Vorbereitung und mir durch den Verf. in den Korr.-Bogen freundlichst zugänglich gemacht) zu verdanken. Meine a. a. O. begründete Auffassung der Baugeschichte erfährt dadurch in einigen Punkten eine Verschiebung, doch erscheint mir die Hinaufrückung des Denkmals in das 6/7. Jahrhundert nicht überzeugend. Über die Umbildung der Kuppelbasilika zur Kreuzkuppelkirche im allgemeinen vgl., was ich Byz. Zeitschr. 1904, S. 566 ff., gegen Strzygowskis Theorie ausgeführt habe. Für die kleinasiatischen Freibauten und Höhlenkirchen bleiben die von H. Rott, W. Ramsay und Miß G. L. Bell angestellten Untersuchungen maßgebend (s. Teil I, S. 235 u. 396); vgl. dazu Millet, Rev. d. Et. gr. 1910, S. 359 ff.; ferner für Bithynien, F. W. Hasluck, The Annual of Brit. School at Athens 1906/7, S. 285 ff.; zu den Latmoskirchen Th. Wiegand, Milet III. 1, S. 18 ff.; für die Panagia Angeloktistos auf Cypern Th. Schmidt, a. a. O. 1911, S. 212 ff. Eine erste Zusammenfassung der Bauten des Achtstützensystems bietet O. Wulff, Das Katholikon von H. Lukas. Die Bau-K. II. Ser. H. 11, 1903; zur Ergänzung vgl. Th. Schmidt, a. a. O. XVII, S. 105 ff., der, Strzygowski, Zeitschr. f. Gesch. d. Archit. 1909 III, S. 1 ff. (Die persische Trompenkuppel) und Amida, S. 177 ff. folgend, eine abweichende entwicklungsgeschichtliche Ableitung des Typus (vom kreuzförmigen Oktogon) vertritt. Allein abgesehen von der Unsicherheit der Grundvoraussetzung (s. Teil I, S. 225 u. 258), wird die Entwicklung zu einseitig vom konstruktiven Gesichtspunkt aufgefaßt, und entstehen daraus allzu starke Widersprüche mit der Chronologie der Denkmäler (auch ist S. Fosca schwerlich einzubeziehen, sondern als freie abendländische Nachahmung eines griechischen Zentralbaues anzusehen). Der Baubestand der Kachrije-djami ist am gründlichsten von A. Rüdell, a. a. O. aufgeklärt, aber zu den literarisch gegebenen Bauzeiten in falsche (durchgängig um eine Stufe zu späte) Beziehung gebracht worden, im wesentlichen richtig hingegen aufgefaßt bei Th. Schmidt, Kachrie-djamissi. Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple. 1908, XI; vgl. jedoch meine Besprechung im Lit. Centralbl. 1907, S. 1442 ff. u. 1475 ff. Über das Myreleion hat sich zuletzt J. Gottwald, Byz. Zeitschr. 1913, S. 615 geäußert. Zu den kirchlichen Denkmälern in Griechenland sind außer den Arbeiten von Nerutsos-Bey, Strzygowski und Lampakis besonders die Beiträge von A. Struck (u. K. Michel), Mittl. d. archäol. Inst. in Athen 1906, S. 3 (mit verfehlter Datierung der P. Gorgopiko) und 1909, S. 189 ff. sowie Griechenland I, Athen und Attika, Wien 1911 zu Rate zu ziehen, wo die jüngere Entstehung des Typus der Zweisäulenkirchen bereits





Abb. 426. Das Kloster Chilandari (Athos), von Westen gesehen.

richtig erkannt ist, während U. Monneret de Villard, *Il Monit. tecn.* 1912, S. 1 ff. die genetische Folge umgekehrt hat; ferner Alexopoulos, *Ἀρχαϊκὰ σύμμεϊκτα*, Athen 1911, und für Tao Mendeli Heaton Comyn, *The Annual of Br. Sch. at Athens* 1902/3, S. 388 ff., Taf. XIV—XVI; für Monemvasia und Geraki R. Traquair, a. a. O. 1905/6, S. 258 ff., Taf. II—VI; für die Peristera K. F. Kinch, *Festschrift Til Ussing*. Kopenhagen 1890, S. 144 ff.; zu den Kirchen von Saloniki P. Miljukow, *Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple.* 1899, S. 21 ff.; für die Meteoraklöster u. a. Kirchen in Thessalien, Epirus, Böotien und für Paros die phot. Aufnahmen der Kgl. Meßbildanstalt in Berlin sowie zu den ersteren 'A. 'Αδαμαντίου, *Πρακτικὰ τῆς χριστ. 'αρχαιολ. 'Εταιρείας* 1909/10, S. 211 ff.; für Italien und Sizilien Ch. Diehl, *L'art byz. dans l'It. mérid.* 1890 und Th. Kutschmann, *Meisterw. saraz.-normann. Kunst*, Berlin 1900 sowie E. H. Freshfield, *Cellae trichorae*. London 1913, I (auch zur Beurteilung der Rocelletta di Squillace); für Mistra zu dem o. a. allein erschienen. Tafelbande von Millet besond. A. Struck, *Mistra*, Lpz. 1910 und 'Αδαμαντίου, a. a. O. 1908/9, S. 118 ff.; für Trapezunt Millet, *Bull. de corr. hell.* 1895, S. 419 ff.; für d. Athos, die Kaukasusländ. u. Rußland die o. a. Werke von H. Brockhaus u. N. Kondakow.

## 2. Die kirchlichen und weltlichen Nutzbauten.

Die bedeutende Rolle, welche das Mönchtum in der byzantinischen Kultur bis in die Neuzeit gespielt hat, spricht sich schon in der großen Zahl der durch das ganze Reich verstreuten großen Klöster aus. Nicht nur die Einheitlichkeit im kirchlichen Leben, sondern

auch in der literarischen Bildung und in der Kunstübung ist diesen Pflanzstätten des hauptstädtischen Wissenschafts- und Kunstbetriebes zu verdanken. Und wie in altchristlicher Zeit (Teil I, S. 259), dienten sie in manchen Gebieten zugleich als befestigte Stützpunkte der politischen Herrschaft und als Zufluchtsorte in Kriegsstürmen. Der Baukunst waren hier noch mancherlei Aufgaben gestellt, die sich nicht aus dem religiösen, sondern aus dem wirtschaftlichen und sozialen Bedürfnis der Insassen ergaben. Bei aller Mannigfaltigkeit fallen daher in der Gestaltung dieser Nutzbauten manche typischen Übereinstimmungen ins Auge, wenn auch der morgenländische Klosterbau weder die Geschlossenheit noch die künstlerische Vollendung des abendländischen erreicht hat. Die Gesamtanlage, wie sie schon in Daphni (Teil I, S. 258 u. Abb. 393) vorliegt, mit den an die mitunter gewaltigen Mauern angebauten Zellen und Wohngebäuden wird ständig festgehalten, während sich außen öfters leichte Stockwerke gleich Vogelnestern als luftigere Behausungen anhängen. Nach diesem Schema sind schon die ältesten Athosklöster (Lawra, Watopädi) erbaut, und es erhält sich auf dem heiligen Berge durch das spätere Mittelalter bis in die türkische Zeit (Abb. 426 u. 425). Aber auch die Nea Moni auf Chios (Abb. 396), die Meteoraklöster (S. 496/7) und die älteren und späteren Gründungen in Mistra (Abb. 428) bewahren es, wenngleich hier sowie im Latmos und bei einzelnen kleineren Anlagen anderwärts die Gebäude innerhalb der Befestigung gelegentlich etwas freier verteilt sind. Manchmal wird sogar die Kirche (beispielsweise die der hl. Theodore in Mistra u. a. m. im Latmos) oder die Trapeza (in Tao Mendeli) mit einer ihrer Außenmauern in deren Flucht eingeschoben. Gewöhnlich aber nimmt das Katholikon die Mitte des unregelmäßigen Hofviercks ein, und ihm liegt mitunter die Trapeza gegenüber, so z. B. in Lawra in T-förmig erweiterter Gestalt. Die ältere typische, gestreckte Hallenform des Speisesaales treffen wir noch in der Nea Moni auf Chios. Während die übrigen Nebengebäude und sogar die Schutzmauern des Klosters unter dem Erdbeben von 1880 schwer gelitten haben, ist die alte an der Südseite des Hofes gelegene Trapeza nur wenig beschädigt worden. Ihre schlichte Innenarchitektur entspricht im Grundriß durchaus der nur noch in den Grundmauern festgestellten Speisehalle des Klosters Daphni (Abb. 393) und weist als einzigartiges Denkmal sogar den mit buntem



Abb. 427. Die Trapeza der Nea Moni (Chios) mit mosaiziertem Speisetisch, Durchblick nach Osten.





Abb. 428. Das sog. Haus des Laskaris, darüber das Kloster der Pantanassa und die fränkische Burg in Mistra  
(nach Millet, a. a. O.).

Inseln sind auf dem Kamm ihrer Felsufer mit Ringmauern umkränzt. Das ähnlich befestigte Kloster von Jediler und das Hauptkloster des hl. Paulos, das in der höchsten Bergwildnis mit geschickter Anpassung des von Fels zu Fels gezogenen Mauergürtels an das zerklüftete Gelände angelegt ist, bestehen sogar aus einer Unter- und Oberburg. Zum mindesten aber besitzt jedes größere und auch manches kleinere byzantinische Kloster seinen starken, mit Vorliebe — wie z. B. in Tao — an der Eingangsseite errichteten Hauptturm (Abb. 396 u. 426).

Im Latmos haben sich auch einzelne rein militärischem Zwecke dienende kleinere Kastele erhalten. Ihre Anlage wird allemal durch die Beschaffenheit der Örtlichkeit bestimmt. Bald ist es ein einziger mehrgeschossiger großer Turm, so z. B. an einer Flußmündung in Kapigeri,

Marmormosaik ausgelegt, auf einem Backsteinsockel aufgemauerten langen Speisestisch der Mönchsgemeinde auf (Abb. 427), wie ihn Clavijo (1403) in einem hauptstädtischen Kloster beschreibt. Hier wie dort und ebenso noch in der erst nachträglich (S. 474) zum Paraklission (bzw. zur Gruftkirche) umgewandelten Trapeza der Kachrije-djami (Abb. 405) schließt eine Apsis den Raum an der dem Eingang entgegengesetzten Schmalseite, wo der Abt seinen Platz hatte, ab, während die Längsmauern durch einfache Blendnischen gegliedert werden. Dieselbe Anlage hat bei stattlicher Höhenentwicklung der im Bron-tocheionkloster an der Südseite der Aphendiko (S. 492/3) gelegene besterhaltene Bau in Mistra. Nur im kleinen attischen Kloster von Tao findet Raumerweiterung durch gereihte Seitenapsiden statt.

Festungsartigen Charakter tragen besonders sämtliche Klöster im Latmosgebiet, denen Angriffe von den islamischen Nachbarreichen beständig drohten. Zwei im See von Heraklea gelegene kleine

bald ein einfacher Mauerring (Gargyn-Kalessi), oder aber ein von turmartigen Vorsprüngen und einzelnen Haupttürmen durchsetztes unregelmäßiges Viereck (Kadi-Kalessi). Wie in den stärker befestigten Klöstern läuft der breite Wehrgang nach altbyzantinischer Bautradition (Teil I, S. 262) auf Arkadengewölben hin, die hinter den Zinnen an die Mauer angeschlossen sind, eine Bauweise, die wir auch bei den Stadtmauern wiederfinden, soweit nicht bei diesen andere Anbauten diese Kasematten ersetzen. In Byzanz selbst wurde im 9. Jahrhundert die Ummauerung der Stadt auch nach der Seeseite und sogar gegen das Goldene Horn (Chrysokeras) durch Kaiser Theophilos († 841) vollendet. Diese Seemauern (Abb. 351) geben der Landbefestigung (Teil I, S. 263) an Stärke nichts nach, wenngleich sie eine weniger sorgfältige Zusammensetzung haben und der Vormauer entraten. Was der byzantinische Festungsbau noch im hohen Mittelalter zu leisten vermochte, davon zeugt vor allem der unter Manuel Komnenos zur Verstärkung eines besonders gefährdeten Punktes der Landseite dem Außenwerk des Heraklios (S. 404) vorgelegte Mauerzug. Der starke Abfall des Geländes mußte hier durch außergewöhnliche Höhe der Mauer ausgeglichen werden und erforderte daher ein doppelstöckiges System der bis heute unter der irrigen Benennung „Gefängnis des Anemas“ wohlerhaltenen hochgewölbten Kasematten. Aus dem späteren Mittelalter bewahrt Mistra ansehnliche Reste einer die Oberstadt umgebenden und mit der Burg verbindenden Stadtmauer von etwas unregelmäßiger Bauart. Wo besondere Sorgfalt angewandt wurde, da weisen aber auch die byzantinischen Befestigungen die technische Verbindung des Haus- und Bruchsteinbaues mit Backsteinzwischenlagen auf.

Von dem byzantinischen Hausbau des hohen Mittelalters vermitteln uns Miniaturen eine ziemlich blasse Vorstellung. Den mehrstöckigen Häusern der Vornehmen scheint es nicht an Bestandteilen orientalischer Wohnsitte gefehlt zu haben. Terrassen, Kuppeln, und vor allem Säulenvorhallen verliehen ihnen eine reichere Baugestaltung. Aber den vorherrschenden Zug bildete wohl von jeher die burgähnlich geschlossene Zusammensetzung des Baukörpers, der oft über kellerartigen Gewölben errichtet, im Erdgeschoß nur sparsam verteilte Eingänge und kleinere Lichtöffnungen aufwies, im Oberstock aber die durch größere Fenster erhellten Wohnräume enthielt. Größere palastähnliche Bauten waren oft mit Ecktürmen ausgestattet, wie noch das Fondaco dei Turchi in Venedig in seiner leider durch Restauration stark veränderten Gestalt. Einen solchen Turm besitzt auch ein etwa dem 11. Jahrhundert entstammendes dreistöckiges Haus in Melnik (Macedonien), das sowohl durch den Ziegelschmuck seines Äußeren wie vollends mit seiner in sämtlichen Geschossen um einen großen Mittelsaal zusammengeschlossenen inneren Raumgruppierung ein wertvolles Denkmal darstellt. Auf byzantinischem Boden haben sich nur Häuser der Spätzeit erhalten, die ältesten wohl aus dem 14./15. Jahrhundert in Mistra in einer unterhalb des Pantanassa-Klosters gelegenen Gruppe. Ihnen gibt noch immer das wuchtige Mauerwerk mit dem typischen Konsolengesims eines vorspringenden Altans das charakteristische Gepräge (Abb. 428). Dasselbe konstruktive Motiv zeigen die altertümlichsten Gebäude in Konstantinopel (bei Kumkapu und in der Umgebung des Bazar), wo es jedoch zur Unterstützung des überhängenden Obergeschosses gebraucht ist. Auch im Phanariotenviertel, wo die griechischen Adelsfamilien unter türkischer Herrschaft ihren Sammelpunkt fanden, geben einzelne alte Häuser trotz entstellender Zutaten noch eine entfernte Anschauung vom byzantinischen Hausbau des Mittelalters. Der flache Erker des Obergeschosses, der auf Konsolen vorkragt und in der Mitte der Front mitunter fast den Charakter eines Risalits annimmt, weist unverkennbar auf diese monumentale Tradition zurück.



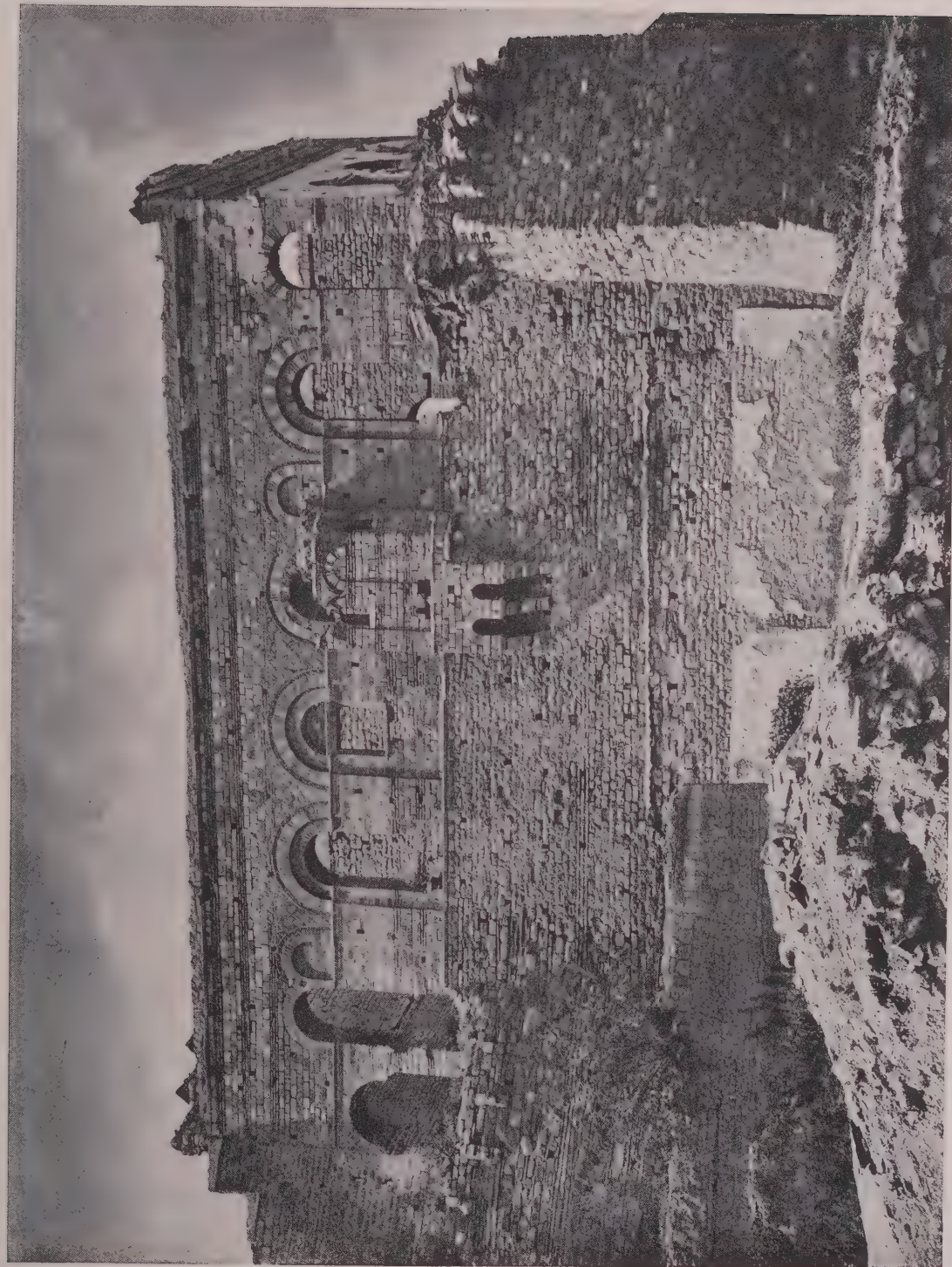


Abb. 429. Kaiserpalast über der Landmauer von Konstantinopel (Tekfur Sarai), Innenansicht aus der Südwestecke (bezw. nach NO).

Auch von den Palastbauten des eigentlichen Mittelalters erhalten wir nur mittelbar Kenntnis aus den Bilderhandschriften und Schriftquellen. Gleichwohl bleibt die Hoffnung bestehen, daß durch Ausgrabungen noch von einzelnen Überresten ein deutlicheres Bild zu gewinnen sein wird. Aus der Frühzeit rührt anscheinend noch eine ausgedehnte, mehr verschüttete als zerstörte Anlage neben der Kirche von Eregli (S. 453) her, in der wohl nur der Bischofspalast des Metropolitens erkannt werden kann, be-

stehend aus einer Folge größerer, in verschiedener Weise eingewölbter Räume, unter denen ein Saal mit kleeblattförmiger Nischenbildung besondere Beachtung verdient. In Konstantinopel werden vielleicht die unter den bilderfeindlichen Kaisern und unter der macedonischen Dynastie vorgenommenen letzten Erweiterungen des großen Kaiserpalastes wenigstens noch in den Grundmauern festzustellen sein. Eine neue Gebäudegruppe wurde ihm durch Theophilos hinzugefügt und dadurch eine zusammenhängende Verbindung zwischen dem Daphne genannten Teile desselben und dem Chrysotriklinos (Teil I, S. 263 u. 406) geschaffen. Den Mittelpunkt einer Anzahl von Sälen (Pyxitis, Margaritis usw.), Triklinien und Wohnräumen bildete hier der sogenannte Trikonchos mit dem halbkreisförmigen Vorsaal des Sigma und einem davorliegenden Atrium mit Phiale. Das Eindringen dieser Raumform in die Palastarchitektur der Zeit ist wahrscheinlich aus dem zunehmenden Einfluß der aufblühenden Kultur des islamischen Orients zu erklären, nahm sich doch derselbe Kaiser nach gut bezeugtem Bericht bei Erbauung des sogenannten Bryos geradezu einen Palast von Bagdad zum Vorbild. Eine letzte Vergrößerung erfuhr der Kaiserpalast endlich durch Basilius I., der ihm im Nordosten den Neubau des Kenurgion, einen großartigen Repräsentationssaal mit reichem Skulptur- und Mosaikschmuck, und neue Wohngebäude hinzufügte sowie diese Baugruppe durch prächtige Säulengalerien mit den älteren Teilen und mit der im Südosten erbauten Nea (S. 454) in Verbindung setzte. Auf dem noch freigebliebenen Abhang zum Bosphorus aber legte er ein prächtiges Bad und das Tzykanisterion, eine zur Ausübung des persischen Polospiels bestimmte Reitbahn, an. Seine Nachfolger haben wohl Umbauten, aber keine bedeutenderen Erweiterungen des gewaltigen Palastbezirkes mehr vorgenommen. Den folgenden Dynastien diente er mehr zu einzelnen Staatshandlungen und Zeremonien als zum dauernden Aufenthalt, was seinen zunehmenden Verfall seit der lateinischen Herrschaft zur Folge hatte. Seine Ruinen mußten dem Serail und türkischen Bauten wie der Achmed-moschee Platz machen. Anderen Kaiserschlössern ist es mit einer Ausnahme nicht besser ergangen.





Byzantinischer Kaiserpalast in Konstantinopel (Tekfur-Seraï), Südsicht von der Stadtseite her  
(nach einer phot. Aufnahme aus den ersten siebenziger Jahren)





Vom Erdboden verschwunden sind die Paläste der Komnenen und der von Benjamin von Tudela im 12. Jahrhundert und noch von Clavijs (1403) gerühmte der Komnenen- und Paläologenzeit im Blachernenviertel. Eine einzige großartige Ruine ragt hier noch einsam, vom Goldenen Horn weithin sichtbar, an der Stelle auf, wo die Mauer des Heraklius sich mit der theodosianischen Landmauer vereinigt. Dieser stilvolle Bau führt uns dafür in das hohe Mittelalter zurück.

Früher mit dem Palast des Hebdomon verwechselt, wird er jetzt von der Forschung meist, aber ohne ausreichende Gründe, für den Palast des Konstantin Porphyrogennetos gehalten, während der verderbte Name Tekfur Sarai eher an einen Nikephoros erinnert. Und wenn auch die Kaiser vor der Komnenenzeit ihren festen Wohnsitz nicht in diesem Stadtteil hatten, so spricht die für einen vorübergehenden Aufenthalt in Zeiten äußerer und innerer Gefahr vorzüglich gewählte Lage des Baues zwischen dem doppelten Mauerzuge an diesem beherrschenden Punkt nicht weniger zugunsten älterer Entstehung wie die majestätische und doch reizvolle Gestaltung des Schlosses selbst. Seine Front öffnet sich in gewölbter Säulenhalle — im Innern steht freilich keine Säule mehr — mit den vier Bogenstellungen des Erdgeschosses, die in der Mitte auf einem Pfeiler, dazwischen auf gepaarten Säulen ruhen, nach dem mauerumschlossenen Wallgrund, ebenso auch die Fensterreihe des zweiten Stockwerks, das innen vielleicht in mehrere Räume zerfiel (Abb. 429). Nur das letzte einheitliche Saalgeschoß, dessen sieben Rundbogenfenster über den Mauerstöcken der beiden unteren stehen, besitzt auch an den übrigen Seiten entsprechende Fenster. Nur an ihm, das nach der Stadtseite auf die Mauer aufgesetzt erscheint (Taf. XXVI), ist auch der Schichtwechsel von Haustein- und Backsteinlagen ringsum durchgeführt, der an der Hoffront die reicherer aus Marmor und Hochkantziegeln gebildeten Muster der unteren Stockwerke zu ruhigem Abschluß bringt. Auf der Gegenseite springt ein auf Konsolen ruhender Erker vor, an der Ecke zur östlichen Schmalseite eine turmartige Mauerverstärkung, über deren dicht gesetzten Kragsteinen anscheinend ein Altan hervortrat, der sich auf vorstehenden Balken an dieser ganzen Seite entlangzog und eine herrliche Aussicht auf das Stadtbild am Chrysokeras darbot. Ein weites Portal führte unter dem dreistufigen Giebel auf ihn hinaus. In dem Fensterpaar zu beiden Seiten und in einigen anderen Fenstern haften noch die profilierten Marmorrahmen.

Aus der Spätzeit bewahrt wiederum Mistra das bedeutendste Denkmal des byzantinischen Profanbaues. Dasselbst steht noch außer dem älteren, nur wegen seines Säulenhofes bemerkenswerten bischöflichen der Palast des Despoten in der Nähe des Theodorosklosters in verhältnismäßig guter Erhaltung da, bestehend aus zwei im rechten Winkel zusammenstoßenden Flügeln, von denen der im 14. Jahrhundert erbaute nördliche eine Anzahl von Wohn- und kleineren Repräsentationsräumen enthält, das größere Westgebäude hingegen, wie in Tekfur Sarai, im Obergeschoß einen durch hohe Fenster erhellten gewaltigen Prunksaal. In beiden Gebäudeteilen ist nur die Dachanlage und zum Teil die innere Gliederung zerstört.

In Konstantinopel gehören als wichtigste Überreste dem Mittelalter noch eine Anzahl stattlicher und kleinerer Zisternen (Bodrum am Dajé Kadyń sokagh, im Bible House, Serail u. a. m.) an, in denen der altbyzantinische Typus (Teil I, S. 263—65) fortlebt und mehrfach sogar mit altem Säulenmaterial nachgeahmt worden ist.

Vgl. außer der Teil I, S. 404 u. 407 zusammengestellten Literatur über den Profanbau besonders Strzygowski, Wörter u. Sachen (Kulturhist. Zeitschr.) 1909, S. 70 ff. und Byz. Zeitschr. 1909, S. 667



Abb. 430. Frühmittelalterliche Brüstungsplatten aus Nicäa (Koimesiskirche) und Saloniki (Demetriosbasilika).





Abb. 431. Pfeilerkapitell (Konstantinopel) (1899 im Kunsthandel aufgenommen).

(zur Trapeza); L. de Beylié, L'hab. it. byz. Paris 1902/3; Wiegand, Millet, Ausgrabungen und Forsch. III, S. 73 ff., und Struck, Mистра, S. 69 und 112, sowie im allgemeinen Diehl, a. a. O. S. 399 ff.



Abb. 432. Rankenornament an der Kirche in Skripu (Böotien) (nach Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1894).

### 3. Die plastische Dekoration der mittelbyzantinischen Baukunst.

Die Entwicklung der Zierglieder in der mittelalterlichen Baukunst geht Hand in Hand mit einer langsam aber stetig fortschreitenden Umbildung des plastischen Ornaments.

Soweit sich dieses aus Pflanzengebilden zusammensetzt, vollzieht sich eine Vermischung und Angleichung zwischen ihnen, während in der Komposition jeder freie Rhythmus mehr und mehr einer strengen symmetrischen Bindung weicht. Die schon im 7. Jahrhundert ziemlich weit gediehene Auflösung und Zersetzung des Akanthusblattes, das an Ziergliedern dieser Zeit bereits das Aussehen eines langgezogenen Blattwedels annimmt (Abb. 431), sowie der Akanthusranke (S. 413/4) schreitet unaufhaltsam fort, und die Stilisierung gestaltet sich immer abstrakter. Nicht anders ergeht es der Weinranke, wie die alten Brüstungsplatten der Koimesiskirche in Nicäa (Abb. 430) beweisen. Nur das größte Blatt ist dort noch als Weinblatt erkennbar, die es umgebenden vier kleineren erscheinen in gesprengte Palmetten umgesetzt, welche unten kleine Kreuzrosetten, oben an den sich wieder vereinigenden Spitzen sitzende, abwärts gerichtete Dreiblätter (bzw. sarazenische Palmetten) umschließen. An ihnen wie am Hauptblatt ist bereits das für die mittelalterliche byzantinische Rankenornamentik in hohem Grade bestimmende Prinzip der Umkehrung zur Geltung gekommen. Gleichwohl lebt nicht nur die mit ganzen oder Halbpalmetten besetzte fortlaufende Ranke (Abb. 360), sondern auch der Akanthuskelch fort, und die aus diesem oder aus Vollpalmetten bestehende intermittierende Ranke, so z. B. auf einer danebenliegenden Platte der Koimesiskirche (Abb. 430) und auf zwei solchen mit völlig entnaturalisierter, symmetrisch verzweigter Dreiblatt- (bzw. Wein)ranke, die sich im Fußbodenbelag der Demetriosbasilika in Saloniki erhalten haben (Abb. 430). Die äußerste Verwilderung herrscht am Ende des 9. Jahrhunderts in der Deko-



Abb. 433. Frühmittelalterlicher Rankenfries aus Neapel (S. Giovanni Maggiore) (nach Bertaux, L'art dans l'Italie méridionals, 1904).

ration der Kirche von Skripu. Und doch bleibt auch dort die Weinranke mit ihren Trauben noch als Naturgebilde erkennbar, wenn ihre Blätter auch sehr allgemeine Formen angenommen haben und sich teilweise in Akanthuspalmetten umsetzen. An einzelnen Abzweigungen schießen sogar langgestielte Efeublätter hervor. In selbständiger und üppigster Entfaltung entwächst aber diese Blattart mit ihrem geraden dünnen Pflanzenschaft einem Kreisgeflecht mit Tier- und Rosettenfüllungen (Abb. 432).

Allein neben dieser fortschreitenden Zersetzung der ererbten Rankenformen hat es im 8/9. Jahrhundert nicht am Versuch gefehlt, an edlere Vorbilder der altbyzantinischen Zeit und sogar der Antike anzuknüpfen. Das schönste Beweisstück dafür bildet ein noch bei seiner Auffindung im Jahre 1742 vollständiger Fries, von dem heute leider nur Bruchstücke übriggeblieben sind, in S. Giovanni Maggiore in Neapel (Abb. 433). Auf der Rückseite trägt er einen bis zum Jahre 850 reichenden Osterkalender als Zeugnis, daß seine Entstehungszeit noch weiter zurückliegen muß. Unverkennbar ist hier die Nachbildung der klassischen Akanthusranke mit ihren den Schaft

durchsetzenden Blatthülsen und anderen Motiven. Aber auch hier und vollends an einer Schrankenplatte, welche einen Pegasus und einen Hirsch auf rankenübersponnenem Grunde in stilgleicher Reliefbehandlung wie die Greifen der Frieze zeigt, mischen sich in die Akanthus- und Dreiblätter auch solche des Weinstocks und sogar Trauben ein. Daß Weinblätter noch im 9. Jahrhundert ausgiebige Verwendung fanden, bestätigt die von Kaiser Theophilos († 842) und Michael III. gestiftete Bronzetür am Südeingange der A. Sophia (Abb. 434) und wird auch für das Kenurgion (S. 501) bezeugt. Die erstere weist außerdem in ihren zierlich eingerollten Ranken klassisch stilisierte Blütenmotive, Rosetten, Kleeblätter, Kugelfrüchte u. dgl. mehr auf (Abb. 434). Der antikisierende, hellenistische Gut wieder zutage fördernde Geschmack

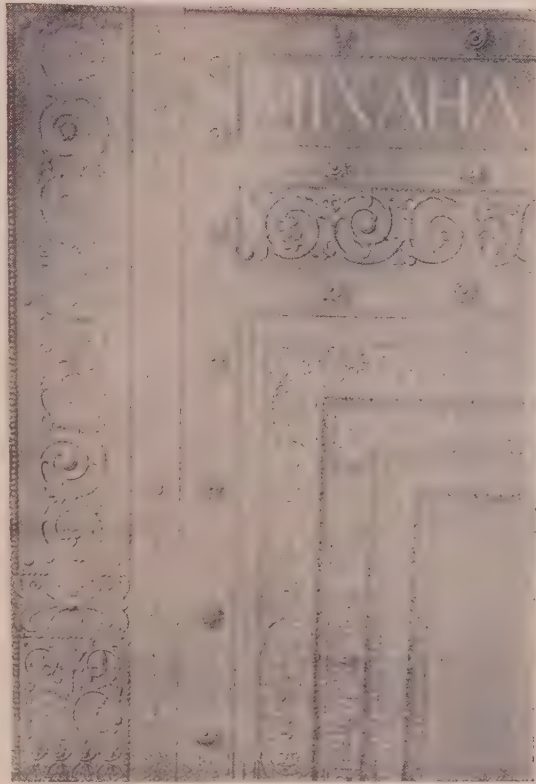


Abb. 434. Bronzetür der Agia Sophia (Ausschnitt)  
(nach Salzenberg, Altchristl. Baudenkm. Konstantinopels 1854).



Abb. 435. Byzantinischer Rankenfries in Athen (Theseion)  
(nach E. Bréhier, Nouv. archives des miss. scientif. 1913).





Abb. 436. Frühmittelalterliche Zierplatten in Athen (Panagia Gorgopiko)  
(nach Michel u. Struck, Athen, Mittl. 1906).

der ikonoklastischen Epoche (S. 363) hat aber der Formenvermischung so wenig Einhalt geboten, wie der gleichzeitigen Aufnahme orientalischer Fabeltiere (s. 6. Kap.). Als bald greift die Verschleifung der Blattarten wieder um sich und mischen sich sogar Flechtmotive in die Ranke ein. Und doch lassen zwei Marmorkarniese in Athen (Theseionmuseum) sowohl in der Blattbildung ihrer schön bewegten Ranke, wie in den hineingesetzten Adlerfiguren, Füllhörnern und Pinienzapfen die Nachwirkung der klassizistischen Strömung noch ganz deutlich erkennen und berechtigen zum Schluß, daß dieselbe auch durch das Zeitalter der Staats- und Kulturerneuerung unter Basilius I. und seinen nächsten Nachfolgern sich fortgepflanzt hat, wie sie auch noch eine kräftigere Durchbildung der Reliefstufen bewahren (Abb. 435). Ja noch um 1000 begegnet uns freier stilisiertes Weinlaub (s. 6. Kap.). Die starke Verflachung sämtlicher Formen, das Mischen der verschiedenen Blattmotive, die Umkehrung und der sich immer mehr verwischende Unterschied der Blattbildung führen andererseits schon im 10. Jahrhundert zur Entstehung einer neuen Art einheitlich durchstilisierter Ranken, an denen zugleich eine völlige Durchwachsung von Rankenstiel und Blatt stattgefunden hat und das alte Dreiblattmotiv die bevorzugte Rankenendigung geworden ist. Eine Probe des ausgebildeten Typus bietet schon das erhaltene Templongebälk der Kirche des „Philosophenjähgers“ Johannes aus der Umgebung Athens (S. 459). Der neue Rankentypus kann vielleicht am treffendsten als Bandranke

bezeichnet werden, da er sich dem reinen Bandmotiv mehr und mehr nähert und eine Angleichung an dieses darstellt (Abb. 437). Seinen abstraktesten Ausdruck gewinnt er im Flachornament der Inkrustation.

Die wachsende Bedeutung des Bandgeflechts für die mittelbyzantinische Ornamentik tritt besonders seit dem 10. Jahrhundert immer deutlicher hervor. Aber ihre Verbreitung hatte sicher schon weit früher begonnen. Ihr Ausgangspunkt ist Syrien, das besonders seit der arabischen Eroberung und dadurch verursachten starken Auswanderung seiner christlichen Bewohner einen gesteigerten Einfluß auf die dekorative Kunst der Mittelmeerländer gewonnen hatte. Es ist kein Zufall, daß ungefähr um dieselbe Zeit sowohl in der koptischen Kunst wie in der frühitalienischen die Bandmotive eine außerordentliche Vermehrung und eine eigenartige Abwandlung erfahren. Ganz anders als das koptische oder gar als das longobardische Bandornament hat sich aber das byzantinische entwickelt, weil es hier Verbindungen mit anderen, nämlich mit antiken Zierformen eingeht.

Zugleich mit und neben dem Flechtband verbreiteten sich die Rosetten- und Kreuzmotive der syrischen Kunst (s. Teil II, S. 265/6). Am deutlichsten läßt sich das Werden einer neuen, aus diesen verschiedenen Elementen hervorgehenden Ornamentik wohl auf den Brüstungsplatten verfolgen. Schon an der Nomentaner Brücke, die Narses im Jahre 565 über dem

Anio bei Romerneuerte, — sie ist vor ihrer Zerstörung aufgenommen worden — sehen wir, wie sich mit dem altchristlichen System der Schachtelung rechteckiger und rautenförmiger Rahmen Rosettenfüllungen der Mitte und der Ecken verbinden. Solche Motive boten der sinkenden Technik ungleich geringere Schwierigkeiten als die an diesen Plätzen früher ge-



Abb. 437. Templongebälk aus dem Eingang zur Prothesis im Katholikon von H. Lukas

(nach phot. Aufnahme von H. Brockhaus).

bräuchlichen Zweige mit Früchten oder Blättern. Zierplatten von so einfacher Zusammensetzung haben sich in der Tat vereinzelt auf byzantinischem Boden erhalten, sowohl in Konstantinopel wie in Athen an der Panagia Gorgopiko (S. 489), deren Dekoration eine wahre Mustersammlung älterer Zierglieder darbietet (Abb. 436). Nicht viel später wird aber auch das syrische rosettengefüllte Kreisgeflecht (bzw. Flechtband) übernommen, um in einfacher Kette, aber auch verdoppelt oder vergrößert als Flächenfüllung zu dienen. Das Auftauchen größerer Kreis- und Schlingenmotive, die wir am frühesten in Syrien antreffen, an denselben Denkmälern beseitigt jeden Zweifel an der Herkunft des Bandornaments. Dahin gehören zwei bis drei konzentrische, in den Hauptachsen verknotete Kreise, wie sie schon an ravenatischen Marmorschränken vorkommen, und eine uns außerhalb Syriens zuerst in der Koimesiskirche in Nicäa als Umrahmung der Weihinschrift, später in S. Marco, in Hosios Lukas usw. begegnende Bandrosette, die aus drei einander überschneidenden Achterschlingen besteht (Abb. 389). Sobald nun solche aus dem Kreise entwickelte Bandfüllungen mit den geschachtelten Polygonalrahmungen hellenistischer Tradition, wie sie die Brüstungen der justinianischen Kirchen schmücken und sich noch in Nicäa vorfinden, an Balustraden vereinigt wurden, begann alsbald eine Angleichung der letzteren an jene, um so mehr als ihre Profilierungen allmählich eine starke Verschleifung erfahren hatten (Abb. 430). Dadurch wurde die Auffassung der Rahmen als Band erleichtert, und es war fast unausbleiblich, daß zwischen der inneren Raute und dem äußeren Quadrat oder Rechteck nach dem Vorbild der Kreisgeflechte Verknotungen entstanden und nach den Ecken zu größere Kreisschlingen sich um die zwickelfüllenden Rosetten legten (Abb. 419). Manchmal sitzen noch an den Seitenspitzen der Raute die verkümmerten Efeublattspitzen der altbyzantinischen Kunst an. Dieses Grundmuster kennt schon die Kunst des 10. Jahrhunderts. Seine Verbreitung von Byzanz bis Venedig beweist aber eine weit frühere Entstehung. Seine Vorstufen sind in Kleinasien zu suchen, wo uns sowohl die Kreisgeflecht- wie die Rosettenmotive begegnen, zum Beispiel an einem von Johannes Zimisches († 976) gestifteten Bischofsthron in Melegob (Kappadokien). Daß die Ornamentik der Kreisgeflechte ihren Weg von Syrien und Mesopotamien her nach Byzanz und Griechenland genommen hat, beweisen Gegenbeispiele in seldschukischen Denkmälern. In den islamischen Ländern war sie inzwischen eine innigere Verbindung mit den





Abb. 438. Ciboriumbogen im Durchgang aus der Trapeza zum Naos der Kachrije-djami (Konstantinopel)

phantastischen Tiergestalten und Fabelwesen hellenistisch-persischer Tradition eingegangen, die uns auch an byzantinischen Denkmälern etwa vom 11. Jahrhundert an immer häufiger an Stelle der Rosettenfüllungen entgentreten (s. 6. Kapitel).

Kleinasien scheint der byzantinischen Dekoration außerdem das Arkadenmotiv übermittelt zu haben, das wahrscheinlich von dem unter einer Rundbogenarkade stehenden Golgothakreuz (siehe Teil II, S. 340/1) — dieses Symbol durchsetzt mitunter den Akanthuspalmettenfries — entlehnt ist, jedenfalls aber in Kleinasien einer rein dekorativen Vervielfältigung unterworfen worden war und in Armenien oder Mesopotamien sich mit der Zierform der verknoteten Doppelsäulchen verquickt hatte. Ein neben der Tür der Ulu-djami in Magnesia eingemauerter Friesbalken mit der Jahresangabe 967 ist schon mit fortlaufenden Arkaden geschmückt, die statt der Kreuze aufgerichtete Akanthuspalmetten als Füllungen enthalten und von zwei großköpfigen Löwen umgeben sind. Um die Wende des ersten Jahrtausends ist der neue Formenschatz völlig ausgebildet, beispielsweise in Hosios Lukas (Stiris).

Die Ranken sind an den Architraven der Tempel in beiden Kirchen völlig mit dem Flechtband verschmolzen, so daß die Palmetten nur noch dessen Öffnungen und Zwickel füllen (Abb. 437). Die freier wuchernde Bewegung des Ornaments älterer Denkmäler (Abb. 435) ist einer strengen Komposition gewichen. Man kann hier fast von einer byzantinischen Arabeske sprechen. Einen anregenden Einfluß auf diese Schematisierung hat jedenfalls die kufische Schrift geübt, deren Formen in den Mustern des auf hoher Kante gebildeten Ziegelfrieses der Nordkirche unverkennbar nachgeahmt sind. In der Marmordekoration des Inneren finden wir Arkadenfriese mit Palmettenfüllung und Bossen, in denen die Achterrosette in durchbrochener Arbeit das Muster bildet. Greifen in orientalischer Stilisierung schmücken den Abschluß des Templongebälks der Hauptkirche, — an dem des Hauptportals finden sich die altchristlichen Pfauenpaare wieder ein. Das Tempon der Nebenkirche (Abb. 389) behauptet aber an Reichtum der Motive und technischer Vollendung den Vorrang.

Hier sind auch die Rahmenfüllungen, unter denen jedenfalls große Ikonen, vielleicht aus Mosaik, aufgestellt waren, in durchbrochener Arbeit ausgeführt. Altchristliche Gittermuster scheinen dafür die Anregung geboten zu haben. Auch wird noch die Weinranke mit naturalistischem Blatt und verschiedenen Früchten aufgenommen, an der äußeren Umrahmung aber die aus Akanthus bestehende Wirbelranke. Die Brüstungsplatten schmückt wiederholt das oben erwähnte Rautengeschlinge (Tafel XXV), ebenso oft aber auch das aufgeblühte Kreuz mit streng stilisierten Seitenblättern und das von einer Kreisschlinge umschlossene altchristliche Radmonogramm Christi.

Im Laufe des 11. Jahrhunderts erfahren die Blattfriese und Palmetten eine weitere Schematisierung, die auf den provinziellen Denkmälern auch in der Folgezeit den allgemein verbreiteten Typus des Blattwerks bestimmt. Das Zeitalter der Komnenen sucht wieder Anschluß an die klassischen Formen der Justinianischen Kunstblüte und erreicht wohl den höchsten Stand der Marmortechnik. Davon zeugen vor allem die Umrahmungen der halbzerstörten Templonikonen der Kachrije-djami (Abb. 405) und die übereinstimmenden, im Paraklission verbauten Reste eines großen Ciboriums (Abb. 438), welche vielleicht von der Gruft des Isaak Komnenos (S. 474) herrühren, sowie das entsprechende offenbar gleichzeitige Templon der Kalender-djami. Von den in das Paraklission der Chorakirche versetzten Ciboriumbogen ist der andere für das (heute wieder entfernte) Baldachin- oder Nischengrab eines hohen Beamten der Paläologenzeit verwandt worden, wie die auf einem daraufliegenden, nicht ursprünglich zugehörigen Steinbalken ausgeführte Inschrift bezeugt. An ihm sind sogar die wogenden Ranken aus den Bogenzwickeln der Sophienkirche (S. 409) nachgeahmt worden. Um Mitte des 12. Jahrhunderts greift man in der Pantokratorkirche sogar auf echt klassische Rankentypen zurück. Allein solche Bestrebungen vermochten den Geschmack nicht in neue Bahnen zu lenken. Vielmehr erscheint die reiche Ornamentik der Kirchen von Mistra (S. 492/3) als folgerichtige Fortsetzung der Formen des 10/11. Jahrhunderts (S. 505). Ihre Palmettenranken und Bandgeflechte sind in demselben scharf absetzenden Flachrelief und in der gleichen abstrakten Stilisierung durchgebildet, nur macht sich eine wachsende Vorliebe für möglichst geschlossene Flächenfüllung geltend. Um ihr zu genügen, werden die Blattlappen oder -spitzen oft in spielerischer Weise auseinandergezogen, umgelegt, vervielfältigt und ausgebreitet. Daneben greifen Flechtmuster um sich, die mehr oder weniger reinen Bandcharakter tragen (Abb. 440). Die Durchbrucharbeit tritt außer an den Bossen fast ganz zurück. Auf den Brüstungsplatten bleibt das zu verwickelten Verschlingungen fortgebildete Bandwerk das bevorzugte Hauptelement.

Die Kapitellformen der mittelbyzantinischen Baukunst scheiden sich im wesentlichen in die beiden Typen des jonisch-byzantinischen und des Kämpferkapitells, neben denen das



Abb. 439. Byzantinische Kämpferkapitelle aus Konstantinopel (Pantokrator) und Mistra (Evangelistria)  
(nach Wulff, Beschr. der Bildw. d. christl. Ep. III, 2 und Millet a. a. O.).



Blattkapitell korinthischer Ordnung nur noch mit vereinfachtem Blattwerk als kleineres Zierglied fortlebt (Abb. 431). Jenes erfreut sich noch in frühmacedonischer Zeit einer gewissen Beliebtheit, um schon unter den Komnenen zu verschwinden. Dem Zeitalter des klassizistischen Kunstgeschmacks unter Basilius I. und seinen Nachfolgern dürfte wohl eine größere Anzahl von Stücken der ersteren Gattung angehören, die in der Markuskirche zu Venedig zur Verwendung gekommen sind und auf dem Kämpferaufsatz einen in reinstem Flachornament (mit eingefüllter Niellomasse) hergestellten Schmuck von Weinranken tragen. Der zweite Typus wird zur Grundform zahlreicher Spielarten, bald in würfelförmiger, bald in der eigentlichen Kämpferform. Die Frühzeit begünstigt die einfachere Bildung, die im 11. Jahrhundert ihre reinste geometrische Ausprägung zum umgestülpten Pyramidenstutz durch scharfkantige Abschrägung der Ecken erhält (Nea Moni) und höchstens geometrisches Flechtwerk, besonders das T-Geflecht (S. Marco) aufnimmt, kommt aber auch später noch in geschweifter Bildung vor. Das Kämpferkapitell begegnet uns seltener mit geschweifter Profilierung (Bodrum-djami in Konstantinopel) als in wulstig geschwungener (Kazandjilar-djami in Saloniki). Die Blütezeit versucht gelegentlich, es wieder nach altbyzantinischen Vorbildern (Abb. 356) auszugestalten, so zum Beispiel in kleinem Maßstabe mit Weinblattschmuck an den Seiten und Pinienzapfen an den Ecken am Templon des Katholikon von Hosios Lukas, während in den Nebeneingängen zu den Pastophorien eine Spielart mit ähnlich geschwungenen Bandschlingen und Rosettenfüllung seine Stelle einnimmt (Abb. 437). In flacher Stilisierung schmückt das Weinblatt aber auch noch ein aus seinem Verbande gelöstes Kolossalkapitell der Pantokratorkirche (Berlin), einerseits in Verbindung mit dem Pinienzapfen, andererseits (Abb. 439) sogar mit dem altbyzantinischen Füllhornmotiv (S. 412). An ersterer Stelle finden sich in der Nebenkirche auch Beispiele für die Übertragung des korinthischen Blattkranzes nebst Voluten oder eines zierlichen Geflechtes von Bandranken und figürlichen Motiven auf das Kämpferkapitell (Abb. 389). Halbfiguren von Engeln und aus Akanthuszacken gebildete Wirbelrosetten schmücken auch die wohl dem Bau der Maria Dukäna (S. 473) entstammenden Kapitele der Kachrije-djami (Trapeza). Selbst in der Pammakariste (S. 476) wagt man sich noch an die Nachahmung altbyzantinischer Akanthusgeflechte heran.

Die letzten Versuche, die Grundform des Kämpferkapitells abzuwandeln, lassen sich in Mistra beobachten, sei es, daß an den Ecken eiförmige Wülste gleichsam herausgedrückt werden (Abb. 440), während Flachranken die Zwischenflächen überziehen (Evangelistria), sei es, daß wieder eine Verquickung mit dem unteren Blattkranz und den Voluten des korinthischen Kapitells stattfindet (Pantanassa), wozu die Verwendung und Nachbildung spätantiker Blattkapitelle, wie schon in Arta (Abb. 399), die Anregung geboten zu haben scheint.

Zu den Anfängen der mittelalterlichen Ornamentbildung vgl. F. Mazzanti, *Archivio stor. dell. arte* 1896, S. 32 ff., und Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa*, S. 164 ff.; für das hohe Mittelalter Strzygowski, *Δελτίον γής ιστορικης και εθνολ. Έταιρείας* 1890, S. 118 ff. und *Wiener Studien* 1902, XXIV, S. 443 ff., sowie *Atti del Congresso internaz. di scienze stor.*, Roma 1904, S. 684 und Amida, S. 365 ff.; für Mistra und im allgemeinen Bréhier, *Nouv.*



Abb. 440. Ornamentierte Karniese in Mistra (Evangelistria)  
(nach Millet, a. a. O.).

*archiv. des miss. scientif.* 1911, S. 19 ff. u. 1913, S. 12 ff., der ein reiches Denkmälermaterial bietet, aber in der Gruppierung den Gesichtspunkt der Technik zu einseitig verfolgt, ohne der Entwicklung der Motive nachzugehen. Im übrigen vgl. Dehl, a. a. O., S. 424 ff. und Dalton, a. a. O., S. 685 ff. sowie die Teil I, S. 278 und 414 zusammengestellte Literatur.



Abb. 441. Bemaltes Kreuzreliquiar in der Cap. Sancta Sanctorum (Rom)  
(nach Lauer, Mon. et Mém. Fond. Piot. 1906, XV).

## V.

### Die byzantinische Malerei des Mittelalters und der Neuzeit.

Der Malerei allein war in Byzanz unter den darstellenden Künsten eine selbständige Entwicklung in engster Verbindung mit dem Schrifttum einerseits, mit dem Kult und der kirchlichen Baukunst andererseits beschieden. Ihr fiel die führende Rolle gegenüber der schwach entwickelten Plastik wie auch gegenüber den Zierkünsten zu. Die byzantinische Kunstanschauung ist eine ausschließlich optische. Die Idealgestalten der nationalen rechtgläubigen Kirche stellt die Kunst dem Volke in Zeichnung und Farbe vor Augen. Um so zäher hält sie an dieser Ausdrucksweise fest, als sie der sinnlichplastischen Verkörperung aus dem Wege geht. Hatte sie doch diesen Standpunkt in heißem Kulturkampf erstritten und behauptet. Für sie war die Epoche des Bilderstreits von noch viel folgenschwererer Bedeutung als für die Architektur.

#### 1. Die mittelbyzantinische Ikonenmalerei.

Auf die wieder auflebende Kunst hat der Geisteskampf, der um die Ikonen geführt worden war (S. 362), eine stärkere Befruchtung geübt, als ihr die vorhergehende äußere Hemmung, die nie eine vollkommene war, geschadet hatte. Die Klöster retteten manches Kunstwerk und betrieben die Malerei in der Stille weiter. So hat der Bilderstreit weit eher eine Verjüngung als eine Vernichtung des byzantinischen Stils zur Folge gehabt. Er befreite ihn



wenigstens halbwegs von einer sinkenden Tradition und erschloß der künstlerischen Phantasie neue Quellen. In den Mittelpunkt des Kunstschaffens rückten nunmehr die vermeintlichen Porträtdarstellungen Christi, Marias und aller Heiligen (Ikonen). Denn in der Darstellbarkeit des Herrn sah die bilderfreundliche orthodoxe Partei den Beweis für seine Menschwerdung. Nur in seiner leiblichen Erscheinung könne der Gläubige der unbeschreiblichen Gottheit gewiß und im Abendmahl ihrer habhaft werden, dadurch, daß Gottsohn die „mütterliche“ menschliche Natur angenommen habe. Als wahrer Mensch aber habe er auch individuelle Bildung und Ähnlichkeit mit der Mutter besessen. Dem Urbild (Prototyp) wird das Bild gleichgesetzt, da es sich nur materiell von ihm unterscheide, als Abbild desselben aber durch sein geistiges Wesen bestimmt sei, ein Schluß, der zugleich die Ausdehnung der Forderung der Bilderfreunde auf Maria und die Heroen der christlichen Religion begründen sollte. Geht doch die dem Bilde bezeugte Verehrung demzufolge auf das Urbild über. Aus solchen mystischen Gedankengängen der orthodoxen Apologeten heraus bestimmte das II. Nicänum, daß „die Gestalten des Heilandes, seiner Mutter, der Engel, heiligen Apostel und Märtyrer mit Farben und Glasstiften oder ähnlichen Mitteln, wie früher, von den Malern dargestellt“ werden sollten. Der Malerei allein und ihrer geistigeren Ausdrucksweise fiel die Aufgabe der Versinnlichung des religiösen Gefühls zu, durch die ein unausrottbares Bedürfnis der griechischen Volksseele sein Genüge fand. Vergeblich erneuerten sich unter dem Armenier Leo IV. und Theophilos die blutigen Verfolgungen, die nun auch unter den neu erstehenden Künstlern ihre Opfer suchten. Der Doppelruhm des großen Malers und des Märtyrers verklärte das Gedächtnis eines Lazaros und noch manches seiner Zunftgenossen.

Auf Bildnistreue mußte sich das künstlerische Streben seinem innersten religiösen Antriebe nach richten. Anleitung aber bot ihm neben der nur in einzelnen Überresten geretteten älteren Kunst die theologische Lehre. So führt das Bemühen, alle literarischen Zeugnisse über das Aussehen Christi auszuschöpfen, zur Neu- oder Umbildung seines Idealtypus. Das Bild des Menschensohnes im Mannesalter tritt daher fortan in den Vordergrund und erfährt nach dem besonderen Sinne als Lehrer oder als Schöpfer eine gewisse Abwandlung, der Jünglingstypus aber nähert sich auch in symbolischer Auffassung der Gesichtsbildung des Zwölfjährigen. Nur geringen Schwankungen unterliegt das neue Idealbildnis Marias. Ihre Darstellung bleibt zugleich durch das ganze Mittelalter auf wenige kanonische Ikonentypen beschränkt, in denen teils der Gedanke der Gottesmatterschaft überwiegt, teils das Amt der Mittlerin hervortritt. Das zähe Festhalten an den überlieferten Zügen erklärt vollends die Beständigkeit der Charakterzeichnung in den eigentlichen Heiligenbildern, nachdem die Typen einmal festgestellt waren. So arbeitet auch die Malerei mehr auf Verschmelzung der gegebenen Formen als auf Neuschöpfung hin, wenngleich unbewußt und unvermerkt in ihre Gestaltung manche Züge aus der lebendigen Naturanschauung einfließen.

Erzeugnisse frühmittelalterlicher Ikonenmalerei und selbst aus dem hohen Mittelalter sind nur in spärlicher Zahl erhalten. Erst aus dem 13. und 14. Jahrhundert besitzen wir einige Tafeln (im Brit. Museum, in der Vat. Sammlung, in den Meteoraklöstern und in Ochrida in Macedonien), die beweisen, daß selbst damals die fortgesetzte Wiederholung der Typen noch nicht zur Erstarrung geführt hatte. Auch fehlen nicht die Belege dafür, daß noch in der Komnenenzeit eine lebendigere Naturauffassung die Ikonen beherrschte, der eine Periode noch freieren Schaffens vorhergegangen sein muß. Von dem Stil der Frühzeit, wohl noch des 9. Jahrhunderts, vermitteln uns nur die Malereien eines Kreuzreliquiars (Abb. 441) der Sancta Sanctorum (Teil I, S. 312) eine Anschauung. Es zeigt kräftige, fast derbe Gestalten von





1



2



3

1. Der hl. Panteleimon, Temperagemälde (Ikone) in Kiew (nach N. Férow, Album des kirchl. archäol. Mus. d. Geistl. Akademie Kiew 1912)
2. Christus der Erbarmer, Mosaikikone in Berlin (K.-Friedrich-Museum)
3. Der hl. Demetrios, Mosaikikone im Kloster Xenophontos (Athos)





lebendigem Ausdruck in altertümlich strenger Komposition, auf der Außenseite des Deckels aber in der Gestalt des Johannes Chrysostomos die deutliche Beziehung zum Monumentalstil. Als bedeutendstes Überbleibsel der Tafelmalerei des macedonischen Zeitalters, wohl vom Ausgang des 9., jedenfalls aber noch aus dem frühen 10. Jahrhundert, bewahrt die Kiewer Geistliche Akademie ein in Temperatechnik ausgeführtes großes Brustbild des heiligen Arztes Panteleïmon (Tafel XXVII, 1). Der mittelalterliche Typus, wie ihn ein Mosaik der Nea Moni vertritt (s. unten), erscheint hier in seinem schmäleren Oval nur etwas stärker asketisch gefärbt. Und doch verrät das Bild noch in der Komposition und in der Umrahmung des frontalen Ausschnitts unverkennbar den Zusammenhang mit der altchristlichen Tradition der Porträtmalerei (Teil I, S. 307 ff.). Von kleineren Ikonen und Bruchstücken derselben Sammlung, des Museums Alexanders III. in St. Petersburg u. a. abgesehen, reicht nur eine Gattung von Tafelbildern noch bis in das hohe Mittelalter zurück. Es sind das hauptsächlich sogenannte tragbare Mosaikikonen, teils zur Aufstellung am Templon bestimmt, teils in leichter Technik auf Wachsgrund in kleinem Maßstabe ausgeführt, um zur Verehrung auf dem kirchlichen Pulttisch (Analogion) oder dem Bedürfnis häuslicher Andachtsübung zu dienen. Am seltensten begegnet uns darunter das Christusbild, da dieses früh seinen festen Platz im ständigen Ikonenschmuck der Kirche bekam. Das Bemühen, seine wahre Gestalt aus den Schriftzeugnissen und älteren Bildern zu erkennen, führte jedoch auch bei ihm gelegentlich zur Ausprägung bestimmter Ikonentypen in Verknüpfung mit gewissen Heiligtümern. Eine solche gerahmte Mosaikikone des „Erbarmers“ frühen Stils (wahrscheinlich aus Rom) befindet sich seit Jahrzehnten im Berliner Museum (Tafel XXVII, 2). Christus segnend und die Gottesmutter, die das Kind in der altertümlichen Weise der „Kyriotissa“ vor ihrer Brust emporhält, geben in ganzer Gestalt zwei neben dem Templon eingelassene Ikonen aus dem 11./12. Jahrhundert in der Basilika Panagia i Porta (Thessalien) wieder sowie an gleicher Stelle Christus und die Hodegetria (Teil I, S. 296) zwei etwas jüngere halbzerstörte Mosaikbilder der Chorakirche (Abb. 405). Unter den ungleich häufigeren Muttergottesbildern kommt die letztere mehrfach vor, so z. B. in Halbfür am Templon der Metropolis von Eregli (S. 453) und in Chilandari (Athos). Ein Brustbild des Evangelisten Johannes bewahrt das Kloster Lawra (Athos). Zwei Vollgestalten der Märtyrer Georgios und Demetrios von schönster Arbeit vielleicht noch des 10. Jahrhunderts besitzt das Kloster Xenophontos (Athos

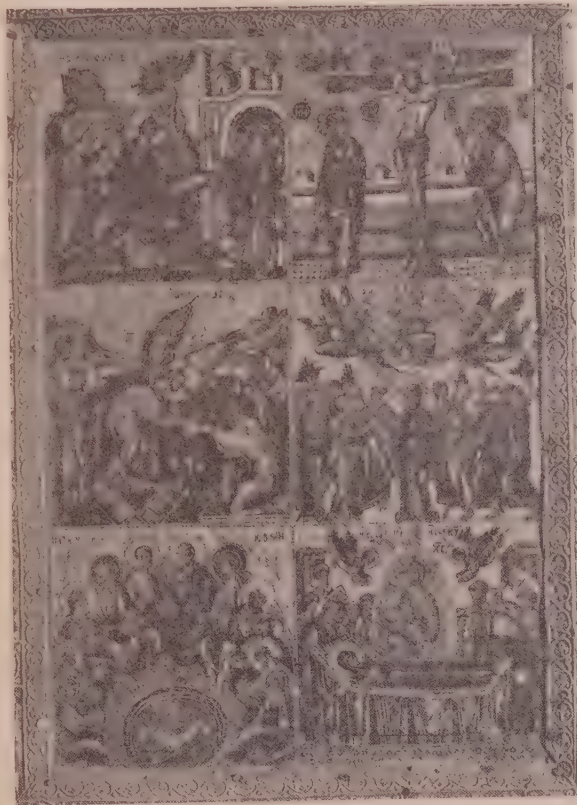


Abb. 442. Festzyklus der ersten Jahreshälfte, Mosaikikone in Florenz (Dommuseum).





Abb. 443. Panagia Glykophilusa, byzantinische Ikone aus dem 16. Jahrhundert in Berlin (K. Friedrich-Museum).

(Tafel XXVII, 3). In den Athosklöstern finden sich auch die meisten Wachsmosaiken beisammen, ein Christusbild (Esphighmenu), ein heiliger Nikolaos (Stawronikita), eine Hodegetria, ein heiliger Chrysostomos und eine kleine Kreuzigung (Watopädi). Ein wenig späteres Seitenstück zu dieser von etwas geschraubtem Ausdruck, aber reizvoller Farbenstimmung besitzt das Berliner Museum, eine zweite Nikolaosikone die Kirche von Vich (Spanien). Sie gehören durchweg den an Festtagen zur Auslegung kommenden Ikonen an. Von solchen wurden aber auch Sammelbilder, sowohl des christologischen Festzyklus als auch der Marienfeste, wie die beiden feinen Mosaiktafeln des Florentiner Dommuseums (Abb. 442), für den Privatgebrauch hergestellt. Durch diese Ausdehnung des Darstellungskreises übte die Ikonenmalerei nicht nur auf die repräsentativen Gestalten des Monumentalstils, sondern auch auf seine historischen Kompositionen einen tiefgehenden Einfluß

aus, unterlag aber auch seiner Rückwirkung. Unter den seltenen gemalten Tafeln, die wir besitzen, bietet eine Darstellung der Kreuzigung kleinen Formats (in St. Petersburg) aus dem 12. oder 13. Jahrhundert — auf dem Rahmen sind Brustbilder von Aposteln und Heiligen ausgeführt — zum erstenmal den Zug, daß Maria in die Arme einer der heiligen Frauen zurücksinkt. Noch im sogenannten Ducento überträgt die griechische Wandmalerei diese Neuerung nach Italien, wo sie sich rasch verbreitet und steigert.

An naturalistischen Regungen scheint es im Zeitalter der Komnenen überhaupt in der Ikonenmalerei nicht gefehlt zu haben. Durch die Theologie der orthodoxen Kirche waren zwar solche Typen, in denen die menschliche Natur stark hervortrat, wie die Darstellung der säugenden Maria, aus der kirchlichen Kunst verbannt worden, doch lebten sie nicht nur in den Außenländern fort, sondern sie blieben auch der byzantinischen Kleinkunst nicht gänzlich fremd. Aus dieser aber drangen sie wohl schon im 12. Jahrhundert manchmal auch in die Ikonen wieder ein sowie anscheinend auch einzelne neue Motive. So begegnen wir in einem ganz ikonenhaften Portalmosaik (Monreale) schon dem Christusknaben mit entblößten Beinen im Arme der Hodegetria. Eine ungefähr gleichzeitige Miniatur einer Psalterhandschrift (Berlin) zeigt bereits die das Kind liebkosende Mutter. Auch die Umbildung des erstgenannten Ikonentypus in die Komposition der sitzenden und sich zum Kinde herabneigenden Maria, wie sie im 13. Jahrhundert in Italien weiteste Verbreitung auf riesengroßen Altartafeln findet, dürfte sich schon in der griechischen Kunst vollzogen haben. Stärkeren Vorschub aber leistete dieser Entwicklung die innige Berührung, die seit dem 14. Jahrhundert die byzantinische Ikonenmalerei mit der oberitalienischen Kunst, zumal in Venedig, einging. Hier ist

wohl der Ursitz der sog. „kretischen“ Schule zu suchen, welche die freiere abendländische Behandlung des Muttergottesbildes in den traditionellen Stil übersetzte und sowohl Italien wie den slawischen Osten bis nach Rußland mit ihren handwerksmäßigen Erzeugnissen überschwemmte. Die Typen der nährenden oder das Kind herzenden Mutter (Galaktotrophusa, Eleusa u. a. m.) haben erst durch sie ihre stilgerechte Fassung (Abb. 443) für die orthodoxe Christenheit gewonnen und dann allenthalben in der Klosterkunst Nachahmung gefunden. In der Heiligenbildmalerei erhält sich die byzantinische Stilisierung der Formen und der Faltengebung bis in die Spätzeit des 17. und 18. Jahrhunderts. Weit entfernt, die Vorbilder des Abendlandes auch in der formalen Auffassung nachzubilden, entlehnt sie ihnen von Anfang an nur die Motive und überträgt sie auf ihre althergebrachten Typen. Im Vergleich mit den durch jahrhundertelange Wiederholung erstarrten Formen ihrer jüngsten Erzeugnisse erscheinen diese jedoch im Mittelalter noch voll Lebensfrische.

Die starke Individualisierung der Kopftypen bezeichnet die wichtigste Seite der mittelbyzantinischen Ikonenmalerei. In ihr wurzelt die einseitige Berücksichtigung des Kopfes, welche die Schwäche der byzantinischen Kunst, aber auch ihre Stärke ausmacht und der Bildniskunst auch für die Darstellung zeitgenössischer Persönlichkeiten innerhalb der gesamten Malerei weitgehende Verbreitung verschafft hat (s. unten).

Vgl. die Teil I, S. 312 und zu den Abbildungen zusammengestellte Literatur und für die Ikonenmalerei des Mittelalters und der Neuzeit besonders die russischen Werke von Kondakow, *Die christl. Denkm. des Athos*, St. Petersburg 1902 u. *Macedonien*, St. Petersburg 1909 und *Ikonographie d. Gottesmutter*, St. Petersburg 1910; für die Ikonographie der Gottesmutter N. P. Lichatscheff, *Die hist. Bedeutung der italogriech. Ikonenmalerei der Darst. der Gottesmutter*, St. Petersburg 1911 (russisch). Die Denkmälerforschung förderten neuerdings N. Βένεζ, *Ἀρχαιολ. Ἑφημ.* 1911, S. 177 ff., Prinz Joh. Georg zu Sachsen, *Zeitschr. f. christl. K.* 1911, S. 302 u. 1912, S. 211 ff. und H. E. Keyes, *Amer. Journal of arch.* 1913, S. 211 ff.; zur Petersburger Kreuzigungsikone W. de Grüneisen, *Rass. d'arte* 1904, S. 138 ff. sowie im allgemeinen Diehl, a. a. O. S. 529 u. 780 ff. und Dalton, a. a. O. S. 316 ff.

## 2. Die mittelbyzantinische Miniaturmalerei.

Bestimmten die Ikonen Auffassung und Komposition der Bilder, so fiel doch auch der Buchmalerei ein entscheidender Anteil an der malerischen Stilbildung zu. Gegensätzliche Bestrebungen treten in ihr hervor, durch deren Ausgleich erst die charakteristischen Züge des mittelbyzantinischen Stils geprägt werden. Hier regte sich am freiesten selbständige Naturschauung, hier vollzog sich aber auch der engste Anschluß an die Vorbilder der Spätantike. Wie so oft in der Kunstentwicklung, wurde der monumentale Stil im kleinen vorbereitet. In der Buchmalerei ergab sich die Beschränkung auf eine Summe von formelhaften Ausdrucksmitteln, nachdem die Illustration der wichtigsten kirchlichen Bücher ihre abschließende Redaktion gefunden hatte. Sie hat das der byzantinischen Kunst erreichbare Maß zeichnerischen Könnens bestimmt. Andererseits aber wurde ihre Art der koloristischen Modellierung mit grell aufgesetzten weißen Lichtern (Tafel XXI), der eine farblose Reproduktion niemals gerecht wird, auch für den Monumentalstil vorbildlich. Bedingt wird dieselbe durch die feine Guaschetechnik, die im 9. Jahrhundert aus der Nachahmung alexandrinischer Deckfarbenmalerei entsteht und erst mit dem Pergament wieder verschwindet.

Je nach ihrer stilgeschichtlichen Bedeutung rücken die verschiedenen Miniaturenfolgen in den Vordergrund der Betrachtung. Mitten in der Bedrängnis des Bildersturmes wird die byzantinische Buchmalerei wiedergeboren. In der mönchisch-theologischen Psalterillustration erwächst ihr erster mittelalterlicher Sprößling. Wie der Psalter als das poetische Erbauungsbuch der Kirche der feste Stamm bleibt, an dem sich die aufblühende liturgische Dichtung emporrankt, so knüpft an ihn auch der nach freiem Ausdruck suchende bildliche Darstel-





Abb. 444. Das Abendmahl, Randminiatur aus dem Pantokrator-Psalter (nach Brockhaus, Die K. in d. Athosklöstern 1892).



Abb. 445. Die Kreuzigung, Randminiatur aus dem Chludow-Psalter (nach Kondakow, Die Miniat. d. griech. Psalter a. d. Samml. Chludow 1878).

lungstrieb an. Die neue Redaktion seines Bildschmucks hat ihren Ursprung in der Hochburg der bilderfreundlichen Partei der Hauptstadt, im Studioskloster, wo die Theologie und die Hymnendichtung der morgenländischen Kirche während des letzten, heißesten Kampfes ihre wohlgehaltene Pflegestätte behielt. Auch in diesen Miniaturen bezeugt sich der Geist des siegesgewissen Mönchtums. Die ältesten erhaltenen Handschriften weisen durch ihre innige Übereinstimmung auf eine von denselben künstlerischen Gedanken erfüllte, sich der gleichen Mittel bedienende Schule, wenn nicht auf ein gemeinsames Urbild zurück. Die beiden hervorragendsten mögen noch in Byzanz entstanden und erst nach dem Athos gekommen sein, als dessen neugegründete Einsiedeleien sich im 10. Jahrhundert aus dem hauptstädtischen Kloster mit heiligen Büchern versahen. Die eine von ihnen befindet sich noch im Besitze des Pantokratorklosters, die andere, an künstlerischer Bedeutung alle überragende, der sog. „Chludowpsalter“, schon seit 1847 in der Nikolauskirche der Preobraschenskischen Vorstadt in Moskau. Ihre Malereien atmen noch so lebendige Kampfesstimmung, daß sie schwerlich später als um Mitte des 9. Jahrhunderts entstanden sein können, während der Pantokratorpsalter um ein paar Jahrzehnte jünger erscheint. Ihnen schließen sich aufs engste mehrere Blätter unvollständiger Handschriften (in Petersburg, öff. Bibl. Nr. 265, und Paris, Bibl. Nat. Nr. 20) an, die ganze Bilderfolge aber lebt in der fortgeschrittenen Formensprache einer Anzahl vollständiger Kodices (in London v. J. 1066, in Rom, Berlin u. a. m.) bis in das 14. Jahrhundert, ja in der russischen Miniaturmalerei

noch bis zum 17. Jahrhundert fort, ohne allzu tiefgreifende Wandlungen zu erfahren. Gleichwohl ist die mönchisch-theologische Psalterillustration keineswegs eine vollkommen freie Neuschöpfung der Miniaturen des Studiosklosters. Zum weitaus größten Teile stellt sie sich vielmehr als Bearbeitung einer verlorenen altchristlichen syrischen Grundredaktion dar

(Teil I, S. 292/3). Die Form der Randminiaturen teilt sie mit dem Evangeliar des Rabula und anderen syrischen Bilderhandschriften (Teil I, S. 293 ff.), sie trägt aber auch manche deutlichen inneren Merkmale dieser Abstammung.

Die beiden Hauptschichten ihres Bilderbestandes vermag die heutige Forschung freilich nur vermutungsweise zu sondern, um so mehr als die ältere selbst erst durch allmähliches Anwachsen sich gebildet zu haben scheint. Gegeben waren in der Grundredaktion ohne Zweifel die Davidszenen, welche sich mit der alexandrinischen Psalterillustration decken, wie sie uns aus der höfischen Psalterredaktion (s. unten und Teil I, S. 284/5) in einer ungleich stilgetreueren Wiedergabe bekannt ist, und verschiedene Erweiterungen dieses Zyklus, vor allem die bedeutungsvolle Folge der alt- und neutestamentlichen Bilder, deren Hereinziehung sich aus der allgemeinen Neigung der altchristlichen Kirche erklärt, in den Vorgängen des Alten Testaments die Ereignisse des Neuen vorgebildet zu sehen. Fast alle diese Vergleiche finden sich schon bei den Kirchenvätern ausgesprochen, ja einzelne Auslegungen haben sogar in apostolischen Schriften ihren Ursprung. Die byzantinischen Maler aber übernahmen die Bilder aus der künstlerischen Tradition, und erst durch die gelehrte Arbeit der Theologen wurden in der sogenannten „Psalterkatene“ alle jene der altchristlichen Kunst geläufigen Deutungen zusammengetragen. Altüberkommen ist gewiß die Gegenüberstellung der Geschichte Davids und Christi, z. B. in der Gefangennahme des Helden zu Gath und des Herrn zu Gethsemane (Chludow-, Pantokratorpsalter u. a. m. zu Psalm 55). Solche Vergleiche dürften aber schon in der syrischen Miniaturmalerei bald hinter dem fruchtbareren Gedanken der messianischen Weissagung durch Beziehung gewisser Verse und ganzer Psalmen auf neutestamentliche Vorgänge zurückgetreten sein. Wie im Rabula-Evangeliar den einzelnen Szenen die Gestalten von Propheten hinzugefügt sind (Teil I, S. 295), so begegnet uns hier immer wieder die Gestalt Davids neben den zugehörigen Bildtypen. „Höre, Tochter, — und neige Dein Ohr“, redet er (Ps. 44, 11) Maria an, auf die der Verkündigungengel zutritt. Er ist Zeuge bei der auf die unbefleckte Empfängnis gedeuteten Weissagung Gideons (Ps. 71, 6), bei der Vision des schlafenden Daniel vom hohen Berge, — über dem das Brustbild der Blacherniotissa schwebt (zu Ps. 67, 16) — und des Gesprächs Jesu mit der Samariterin (Chludow-Ps., Pantokrator- und Londoner Ps. zu Ps. 36, 10) usw. Gelegentlich stehen andere Propheten mit ihm zusammen, z. B. Habakuk (Chludow-Ps. u. a. m. zu Psalm 49). Manchmal blickt unverkennbar ein altchristlicher Typus hindurch, wie das inmitten des Kreuzes befestigte Brustbild Christi, vor dem David betet (Barberini-Ps. zu Ps. 4, 7 u. a. m.), oder die Himmelfahrt des Elias (S. 341 und Teil I, S. 117). In dem liturgischen Abendmahlsbilde (Chludow- und Pantokrator-Psalter zu Ps. 33, 9) liegt der vollständige syrische Kompositionstypus vor (Abb. 444), den das Rabula-Evangeliar bereits in Abkürzung, der Rossanensis hingegen noch vollständig, wenngleich in aufgeteilter Form, aufweist (Teil I, S. 295, Abb. 277 u. S. 302, Taf. XVIII, 2). Und so haben wohl fast alle neutestamentlichen Hauptszenen schon in der syrischen Grundredaktion ihre bleibende Beziehung auf bestimmte Psalmen erhalten. Dahin gehören außer der Geburtsszene (zu Ps. 2, 7) und Taufe Christi (zu Ps. 23, 13) die Beschwichtigung des Meeres, die Verklärung (zu Ps. 88, 10 und 13), die Szene der Kreuzigung (zu Ps. 74, 12 und 46, 4) mit ihren Nebenepisoden, die Höllenfahrt (zu Ps. 67, 2 und 74, 11), aus der die Hauptgruppe des auf dem Hades stehenden Erlösers mehrfach für sich wiederholt wird, aber auch die in der griechischen Ikonographie kaum wieder belegte Erscheinung des Auferstandenen vor den schlafenden Wächtern (zu Ps. 7, 7), die Himmelfahrt (zu Ps. 17, 11), das Pfingstbild (zu Ps. 15, 1) und noch manche andere Szene. Die spärlicher gesäeten alttestamentlichen Bilder, das Abrahamsopfer (zu Ps. 36, 31), die drei Jünglinge im Feuerofen (zu Ps. 92, 11) und vor allem eine den Zug Israels durch die Wüste illustrierende Folge (zu Ps. 77) gehören gewiß auch dem alten Bestande an und ebenso die von echtsyrischer Symbolik erfüllten Erscheinungen der Gottesmutter mit dem Kinde und einzelne Typen aus der Marienlegende und Jugendgeschichte des Herrn. Daß die aufgezählten Kompositionen den gemeinsamen Kern der ältesten wie der jüngsten Handschriften bilden, erklärt sich um so leichter, als die durch sie erläuterten Psalmen von altersher in die Kirchengesänge der entsprechenden Feste aufgenommen sind. Hier floß aber auch eine Quelle neuer Anregungen, der vielleicht eine den jüngeren Kodices eigentümliche Erweiterung des Bildschmucks zu verdanken ist. Wenn wir nur in diesen der Tempeleinführung Marias (zu Ps. 44, 15), Lazarus Erweckung (zu Ps. 29, 4), dem Einzug in Jerusalem (zu Ps. 8, 3) und dem Weltgerichtsbilde (zu Ps. 49, 4) begegnen, so kann der Überschuß schwerlich davon herrühren, daß der gemeinsame Archetypus mehr Szenen enthielt als die ältesten Handschriften. Im allgemeinen freilich trägt die byzantinische Oberschicht der theologischen Psalterillustration weniger den Charakter freier Eingebung durch liturgische Gedanken als absichtsvoller Erfindung. Der Zuwachs setzt daher vorwiegend bei dem allegorischen und





Abb. 446. Die Großprahler, Randminiatur a. d. Chludow-Ps.  
(nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).



Abb. 447. Petrus u. Simon Magus, der Patr. Nikephoros u. Johannes, Randminiatur a. d. Chludow-Ps.  
(nach Kondakow, a. a. O.).

geschichtlichen Element an. Als Erbstück altchristlicher Lebensweisheit haben mehrere Handschriften die Szene von dem vor dem Einhorn auf einen Baum geflüchteten und trotz seiner Todesangst von seinen Honigtropfen kostenden Manne aus dem in Palästina verfaßten Roman von Barlaam und Josaphat bewahrt. Die Parabel vom Einhorn im Schoß der Jungfrau (Ps. 91, 1) bezieht schon Chrysostomus auf Maria. Das Fehlen antiker Personifikationen, abgesehen von Helios auf seiner im spätorientalischen Schema dargestellten Quadriga und der ähnlich aufgefaßten Selene sowie den Fluß- und Windgöttern, wird aus dem strengeren christlichen Zug der syrischen Kunst zu erklären sein. Andererseits mag schon in ihr die symbolische Erweiterung mancher Kompositionen ihren Anfang genommen haben, die bei der Taufe Christi die Aufnahme „der Drachen in den Wassern“ (aus Ps. 78, 13) und die Hinzufügung Melchisedeks (wegen Ps. 109, 4) im Abendmahl (Chludow-Ps.) veranlaßt hat. Eher entfällt die reichere Ausgestaltung, welche die Kreuzigung durch die sich auf die Textworte der Karfreitagsvesper „den Juden ein Ärgernis und den Griechen eine Torheit“ (I, Cor. 1, 23) beziehenden Seitengruppen erfahren hat (Abb. 445), auf den Anteil der byzantinischen Malertheologen. Nach dem Kompositionsschema von Moses Bedrängung durch die Juden haben sie jedenfalls ein neues Bild auf Christi Gefangennahme geschaffen zu dem Psalmvers (21, 17) „Hunde haben mich umgeben“ und seinen Widersachern darin die im griechischen Volksaberglauben bis heute fortlebende hundscköpfige Spukgestalt des „Kynophalos“ verliehen. Den byzantinischen Wortallegorien wird sodann die in mittelalterliches Kostüm gekleidete „Barmherzigkeit“, deren Krone (nach Ps. 1, 3) ein Baum entwächst, zuzurechnen sein. In den Gestalten der Großprahler (Abb. 446), deren Mund an den Himmel reicht und deren Zunge die Erde berührt (s. Ps. 72, 9), bricht unwiderstehlich eine schon dem altbyzantinischen Kunstschaffen tief eingewurzelte Neigung zu karikierendem Realismus durch. Aus den halbverstandenen Flußgöttern hat sie dickbäuchige Kobolde gemacht, denen das Wasser manchmal aus dem Munde quillt, und auch wohl jene silenähnliche Mißgestalt geschaffen, die bald als Pharisäer, bald als Scherge unter den Feinden des Herrn, aber auch als Hades auftritt, dem ein Engel die Seele des Gestorbenen entreißt. Dem asketischen Geist entspringt eine Vermehrung der Teufel in neuerfundenen Randminiaturen, wenn auch der gewöhnliche Typus der kleinen schwarzen Dämonen zweifellos der Grundredaktion angehört. In anderen wird die Weltentsagung durch Einführung von Mönchen als Wegweisern moralischen Lebenswandels gepredigt. Am kräftigsten aber betätigt sich der von dem Volksempfinden getragene Darstellungstrieb in den Bildern, die unmittelbar auf die kirchlichen Kämpfe Bezug nehmen. An geschichtlichen Bestandteilen fehlte es zwar auch der Grundredaktion nicht ganz, erinnert doch der über klassischen Figurentypen bogenschießender Perser hoch zu Roß in kühner Verkürzung auf uns lossprengende Konstantin (Chludow-Ps. zu Psalm 59, 6) auffallend an den Josua des Mosaikenzyklus von S. Maria Maggiore (Teil I, S. 336). Aber die Szenen aus dem Bildersturm atmen einen ganz anderen Geist. Und doch glaubten die Miniaturmaler des Studiosklosters gewiß, nur im Sinne des wahren Glaubens zu schaffen, wenn sie solchen Darstellungen oder Bildern, die auf Arius und andere Ketzer der alten Kirche zielen (Londoner und Barberini-Ps. zu Psalm 33 und 78, 12) Kompositionen zur Verherrlichung des neuen Sieges der Orthodoxie zur Seite setzten. Ihren schlimmsten Feind, den Patriarchen Johannes Grammatikos, malen sie (zu Ps. 51, 9) als „zweiten Simon“ unter den Füßen seines Nachfolgers

Nikephoros am Boden liegend, wie den von Petrus niedergetretenen Vater der Simonie (Abb. 447). Beiden ist das Sündengeld aus den Händen gegliitten. Eine andere Miniatur bringt „Jannis“ (Chludow-Ps. zu Ps. 68, 28), wie er auf Zuflüsterung eines Teufels seinen Segen verkauft, mit den von den Juden bestochenen Wächtern des Grabes Christi zusammen. Als „Versammlung der Boshaften und Gottlosen“ (Ps. 25, 4 und 5) wird bis zu den spätesten Ablegern dieser Handschriftenreihe die Ikonoklastensynode des Jahres 815 unter dem Vorsitz des Patriarchen Theodotos dargestellt. Auf seinen Befehl übertünchen zwei Geistliche daneben ein Christusbild (Abb. 448), ein Vorgang, der an anderer Stelle die Tränkung des Gekreuzigten mit dem Essigschwamm zum Gegenbilde hat (Chludow-Ps. u. a. m. zu Ps. 68, 22).



Abb. 448. Ikonoklastensynode, Randminiatur aus dem Barberini-Psalter (Nr. III, 91)  
(nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).

Gab der Text des Psalters manche neue Anregung zu freiem künstlerischem Schaffen, so war diesem andererseits die syrische Grundredaktion mit ihrem naturalistischen Stil nur förderlich. Mit einziger Ausnahme der Konstantinsschlacht (s. oben) herrscht in formaler Hinsicht zwischen dem überlieferten und dem neu gestalteten Bildstoff vollkommene Einheitlichkeit, wie sie bei äußerlicher Nachahmung einer Vorlage undenkbar wäre. Alles ist vielmehr aus eigener Anschauung heraus nachgeschaffen. Zumal im Chludow-Psalter liegt uns ein lebendiges Zeugnis von dem frischen Realismus vor, mit dem die mittelalterliche Stilbildung der Malerei in Byzanz einsetzt. Ein Künstler von ausgesprochenem Wirklichkeitssinn hat ihn ausgeführt, dessen Auge mehr für das Häßliche und Charakteristische der Umwelt als für die Schönheit einer verblichenen Kunstblüte geöffnet war. Auch wo er nicht karikiert, nehmen die Figuren unter seinen Händen ein plebejisches Aussehen an. Das gilt sogar von den Engeln und von dem kurzbärtigen syrischen Christustypus, an dem die älteren Handschriften festhalten (Abb. 444/5). Die traditionellen Züge der Apostel, Propheten und Kirchenväter, sowie die Charakterköpfe der zeitgenössischen Persönlichkeiten und die Volkstypen sind vollends einer derben aber überzeugenden Individualisierung unterworfen worden. Bei den Gebärden und Stellungen erfreuen wir uns an einer Mannigfaltigkeit, die der byzantinischen Kunst bald verloren geht. Sie entbehren nie ihrer Wirkung, auch wo sie in fehlerhafter Artikulation durchgeführt sind. Doch wird in der verkürzten Ansicht der Füße und der allerdings meist halbverhüllten Arme, ja selbst des Rumpfes nicht nur Manches gewagt, worauf man später gänzlich verzichtet hat, sondern auch glücklich gelöst (Abb. 445). Für das Stoffliche besitzt der Zeichner ein Verständnis, das ihn zu einer ebenso sicheren Wiedergabe der antiken Gewandung, wie der Zeittracht im Ornat der Kaiser, Priester und den Rüstungen der Krieger befähigt, während ihm jedes Linienspiel fernliegt. Von solchen Vorzügen bewahren seine nächsten Nachfolger noch manches, besonders der Miniator der Pariser Fragmente. In der gesamten Randillustration herrscht trotz oder vielleicht gerade dank dem Verzicht auf konkrete Raumanschauung ein ziemlich lebhaftes Raumgefühl. Die Bewegung aus der Tiefe und gar in schräger Bahn, wie sie die byzantinische Kunst des Mittelalters möglichst vermeidet, ist wieder im Chludow-Psalter (Abb. 447) am klarsten erfaßt. Daß die Originalhandschriften manchmal mehr Andeutungen der Szenerie enthielten als die Mehrzahl der erhaltenen, läßt der im Jahre 1066 im Basiliuskloster von Cäsarea geschriebene Londoner Psalter mit seinem reichlichen landschaftlichen Beiwerk vermuten. Aber auch in ihnen war der Zusammenhang der





Abb. 449. David mit Sophia und Propheteia, Miniatur aus dem Pariser Psalter (Nr. 139)

(nach Omont, Facsimilés des miniat. des mscr. gr. de la Bibl. nat. 190?).

Bildelemente zweifellos zum mindesten ein ebenso loser. Im Chludow-Psalter fließt die Darstellung noch leicht, als wenn ihm die erste Erfindung gehörte. Nie wieder hat die byzantinische Kunst so volkstümlich und frei gesprochen, nie war sie dem Realismus so zugewandt und der antiken Tradition so wenig untertan.

Die jüngeren Handschriften der theologischen Psalterillustration machen sowohl in stilistischer, wie in ikonographischer Hinsicht eine der allgemeinen Kunstentwicklung parallele Wandlung durch. So zeigt der Londoner Psalter die Figurentypen des gleichzeitigen Monumentalstils, und in den Hamilton-Psalter (Berlin) dringen die überschlanken Proportionen und die ungestümen Bewegungen der ersten Paläologenzeit ein. Manche Typen erfahren eine Abkürzung, so z. B. wenn hier Nikephoros mit seinem Gegner fehlt und statt seiner der auf Simon Magus tretende Petrus das Christusbild hält (zu

Ps. 52, 9). Durch Vermischung mit anderen Redaktionen (s. unten), durch Ausscheidung von traditionellem Bildstoff, durch Vereinigung mehrerer und Ausspinnung neuer Szenen entfernen sich manche jüngeren Handschriften mehr und mehr vom gemeinsamen Stammtypus. Während ein Psalter des 12. Jahrhunderts in der Vaticana (Nr. 1927) überreich illustriert erscheint, enthält ein solcher des Athosklosters Dionysiu (Nr. 65) aus dem frühen 14. Jahrhundert von feiner Ausführung nur wenige Bilder, von denen vier in ausdrucksvoller Darstellung den Tod des Gerechten, eines Mönches, die Wägung seiner Seele durch Engel und Teufel, seine Erweckung durch Christus und seine Aufnahme in das Paradies schildern, das als Altarraum wiedergegeben ist, wo ihn zwei Engel begrüßen. Hier und in einigen anderen Handschriften greift die Neigung um sich, die Bilder in den Text hineinzuziehen und in Rahmenleisten einzuschließen. Der gleiche Fortschritt tritt im Verhältnis mehrerer Handschriften zutage, die eine Sonderstellung einnehmen. Sie erbringen den Beweis, daß in Byzanz eine von der mönchisch-theologischen Überarbeitung unberührte syrische Psalterredaktion noch bis in das spätere Mittelalter fortlebte.

Ein daselbst um das Jahr 1054 ausgemalter Kodex der Patriarchatsbibliothek in Jerusalem (Hl. Grabeskirche Nr. 53) weist zu jedem Psalm nur je eine Randminiatur auf, welche stets die dem betreffenden Psalm untergelegte Beziehung auf das Leben Davids zum Gegenstande hat oder den nackten Wortsinn erläutert, also nur eine der Schichten, die in der syrischen Grundredaktion unserer Psalterfamilie unterschieden werden können (s. oben). Überbleibsel einer rein historischen Randillustration zu den Oden enthalten zwei weitere Handschriften in Jerusalem (ebenda Nr. 55 und Hl. Kreuzeskirche Nr. 83). Dieselbe, von der byzantinischen Fassung mehrfach abweichende Typenreihe in Vermischung mit den Illustrationen

der messianischen Weissagungen und den Allegorien auf die Vergänglichkeit des Lebens, aber ohne Beimengung der zeitgeschichtlichen und moralisierenden Zutaten der theologischen Redaktion hat noch in den Vollbildern eines serbischen Psalters a. d. 14. Jahrhundert (München) ihren Niederschlag gefunden. Ihm muß eine verwandte, aber bereits weiter ausgestaltete altchristliche Redaktion zu Grunde liegen, wenn auch schwerlich unmittelbar, sondern durch eine Reihe von Mittelgliedern, denen er seine durchaus byzantinischen Figurentypen und die szenischen Elemente architektonischen oder landschaftlichen Charakters mit ihrem bildmäßigen Zusammenschluß verdankt. Gleichwohl weist, abgesehen von ikonographischen Parallelen, die für einzelne Szenen wie die Magieranbetung, den Richtgang Christi u. a. m. in syrischen Denkmälern vorliegen, der vorherrschende hohe Aufbau der Komposition, der sich beim Durchzug der Juden durch das Rote Meer bis zur senkrechten Staffellung gesteigert, mit der Vogelsicht auf die Landschaft verbindet, wie im entsprechenden Bilde des Ashburnham Pentateuchi (Teil I, S. 305), auf einen syrischen Archetypus zurück, in dem die Randminiaturen bereits eine Fortbildung in bildmäßigem Sinne erfahren hatten.



Abb. 450. Die Geschichte des Jonas, Miniatur aus dem Pariser Psalter (Nr. 139)  
(nach Omont, a. a. O.).

Der Weg, auf dem diese Tradition in die serbische Miniaturmalerei einmündet, führt, wie es scheint, zurück nach dem Serbenkloster Chilandari und in die Malstuben des Athos. Diese Hauptstätte byzantinischer Kunsttätigkeit im Mittelalter kann manche altchristlichen Elemente unmittelbar aus dem Orient aufgenommen haben, wenngleich die Kunst Konstantinopels auch für sie in formaler Hinsicht maßgebend blieb.

Für die allgemeine Stilentwicklung der byzantinischen Kunst war keine der altchristlichen Redaktionen der Psalterillustration von so einschneidender Bedeutung wie die alexandrinische, deren getreues Spiegelbild uns im hervorragenden Vertreter einer zweiten großen Psalterfamilie vor Augen steht. Der Pariser Kodex (Bibl. Nat. Nr. 139) ist daher zum Teil schon in anderem Zusammenhange gewürdigt worden (Teil I, S. 284/5). Aus dem alexandrinischen Davidzyklus, der in ihm und in den verwandten Handschriften vor dem Text in einer Reihe vollkommen malerisch durchgeführter Vollbilder abgehandelt wird, hatten einzelne Szenen auch in die syrische Malerei Aufnahme gefunden. Auf solchem Umwege ist zum Beispiel der leierspielende David (Teil I, S. 284) und sein Kampf mit dem Löwen und Bären, zu einem Bilde zusammengefaßt, schon in den Stammtypus des Chludow-Psalters und seiner jüngeren Verwandten eingedrungen. Die ganze Folge aber, einschließlich mehrerer Illustrationen zu den dem Psalter angehängten alttestamentlichen Hymnen (Moses V, 32), die vielleicht letzten Endes von einer altchristlichen Bildrolle (Teil I, S. 280) abhängt, wurde von einer zweifellos in nächster Nähe des Kaiserhofes arbeitenden Miniatorenschule in einer





Abb. 451. Moses Berufung, Miniatur des vatikanischen Kosmaskodex (Nr. 699)  
(nach Omont, a. a. O.).

zweiten Redaktion nachgebildet, die der mönchisch-theologischen gegenüber den anderen Pol der mittelbyzantinischen Stilbildung bezeichnet und mit vollem Recht die höfisch-aristokratische genannt worden ist. Daß unter der macedonischen Dynastie die höheren Gesellschaftskreise des neu entstehenden Beamtenadels und der durch gelehrte Bildung verfeinerten Geistlichkeit an den volkstümlichen Erzeugnissen der Mönchskünstler kein Genüge finden konnten, kann uns bei aller Anerkennung ihrer Vorzüge nicht überraschen. Unwillkürlich richteten sich die Blicke zurück auf das Vorbild der klassischen und der christlichen Antike, in der auch Schriftsteller und Dichter ihre Muster suchten. In den Abschriften altgriechischer Autoren nahm auch die Nachbildung ihres malerischen Bildschmucks den Anfang. Die mittelalterlichen Kopien der Schriften eines Nikander, Apollonius von

Kitium (Teil I, S. 289), Oppian (Marciana) u. a. m. verraten doch einen mehr oder weniger engen Anschluß an hellenistische Vorbilder. Was lag da näher, als daß die kaiserliche Bibliothek (Teil I, S. 289) die Meisterwerke der altchristlichen Buchmalerei den für den Hof arbeitenden Schreibstuben herlieh. Wie nah die byzantinischen Miniaturen an ihre Vorlagen herankamen, davon gibt der Pariser Psalter des 10. Jahrhunderts das glänzendste Zeugnis.

Bei schärfstem Zusehen entdecken wir freilich auch in ihm die deutlichen Spuren unzureichenden Verständnisses nachgeborener Kopisten, nicht nur in der verfälschten Farbgebung (Teil I, S. 285), sondern auch in gewissen Mängeln der Zeichnung. Wo die Wiedergabe flüchtiger wird, mißbrät dem Maler leicht die Bildung der Glieder und ihre Bewegung, — so besonders bei der Schilderhebung Davids. Aber sogar in dem Zeremonialbilde des von Sophia und Propheieia umstandenen Königs (Abb. 449) verrät ein Blick auf dessen Füße die typisch byzantinische Verbildung dieses Körperteils, wie andererseits die reichgemusterte Kleidung in den Farben der mittelalterlichen Mode angenähert erscheint. Noch augenfälliger drängen sich echtbyzantinische Typen von schwächlichem, hageren Körperbau und gebundener Bewegung als Niniviten in die alexandrinische Szenerie des Jonasbildes ein (Abb. 450). Und obgleich es noch die geschlossene antike Landschaftsdarstellung bewahrt, wird der für das Himmelsblau eintretende Goldgrund zum Verräter der Kopie, wie auch auf dem Blatt mit dem betenden Jesaias (Tafel XXI), dessen Figuren in ihrer feir abgetönten farbigen Modellierung den allerbesten Nachbildungen der antiken Originalminiaturen beizuzählen sind.

Die unantiken Züge nehmen in den jüngeren Denkmälern der höfischen Psalterillustration, deren Zahl auf eine starke Verbreitung der Redaktion schließen läßt, sichtlich zu. Am reinsten bewahren neben der Pariser eine vatikanische Handschrift (Palat. 381) aus dem 11. Jahrhundert und Fragmente einer weiteren in St. Petersburg den ursprünglichen Stilcharakter des alexandrinischen Archetypus. So unterscheiden sich in der ersteren die beiden Vorsatzbilder des leierspielenden David und des königlichen Propheten, die Salbung, die Schilderhebung u. a. m. nur durch die schwächlichere und schlankere Figurenbildung und schlechter verstandene Szenerie von den entsprechenden Miniaturen des älteren Kodex, mit denen sie auch den großen Maßstab gemein haben. In mehreren anderen Handschriften steht die Stilent-

wicklung ungefähr auf gleicher, von ihm noch weiter entfernter Stufe. Der Verlust der guten Proportionen und der großzügigen Faltengebung, die durch eine kleinlichere und unruhigere, von kalligraphischen Neigungen beherrschte Gewandbehandlung verdrängt wird, macht sich der zeitgenössische byzantinische Geschmack geltend. Mit solchen Veränderungen geht die Verflüchtigung des landschaftlichen Hintergrundes, die Verschleifung der Bergklippen und der Vegetation Hand in Hand.

Und doch muß es ebenbürtige Brüder des Pariser Psalters gegeben haben, da wir in diesen und anderen Handschriften einzelnen Szenen begegnen, die ihm fehlen. In einem Berliner und in einem Barberini-Psalter (Nr. 202) von 1177 ist die in jenem zu einem Bilde vereinigte Übergabe der Gesetzestafeln und Moses Rückkehr in zwei etwas abweichende Szenen zerlegt. In einem Kodex des Pantokratorklosters (Nr. 49) auf dem Athos finden wir die sonst nicht belegte Geburt Davids, in dem der Ambrosiana (Nr. 54) die Abfassung des Psalters durch den schreibenden, von einer jugendlichen Nebenfigur inspirierten König. Dieser und der Barberini-Psalter nähern sich in der Sitzweise des leierspielenden Jünglings der frontalen Stellung der Miniatur des Chludow-Psalters. Die antiken Personifikationen werden gelegentlich durch christliche Gestalten ersetzt — so z. B. die Reue bei Nathans Strafrede vor David (zu Ps. 50) in einer Jerusalemer Handschrift (Hl. Gr. 51) durch einen Engel mit dem Speer — oder verlieren sich schließlich ganz, wie die der Wüste beim Durchzug Israels durch das Rote Meer und die allegorischen Frauengestalten der Kampfszene im Berliner Psalter. Der letztere enthält außer den drei aufgeführten Szenen nur noch zwei Vorsatzblätter mit einem bemerkenswerten Brustbilde der Gottesmutter, an deren Wange sich das Kind zärtlich anschmiegt (zwischen Engeln und über drei Kirchenvätern) und einer Dësis mit thronendem Christus, sowie den stehenden königlichen Propheten mit dem geöffneten Buch zum 1. Psalm. In den jüngsten Handschriften dieser Familie sind Einwirkungen der theologischen Redaktion zu spüren (Watopädi Kod. 609 u. a. m.). Die Illustration eines Psalters der Vaticana (Nr. 752) bietet eine in den begleitenden Randtext der Psalterkatene hineingezogene manierierte Kompilation aus beiden Redaktionen.

Gleichwohl bewahrt die höfische Psalterillustration jederzeit ein antikisierendes Gepräge. Von diesem pseudoantiken Stil ist der freieste Gebrauch gemacht in einem für Basilius II. († 1025) geschriebenen Psalter der Marciana (Venedig). Von den sechs dem Widmungsbilde mit der Porträtgestalt des „Bulgarentöters“ folgenden Szenen aus dem Jugendleben Davids zeigen ihn einzelne in echt antiken, aber von dem Pariser Psalter verschiedenen Kampfstellungen, den Bären erschlagend, und als zweiten Simson, dem Löwen den Rachen aufreißend, wie schon im Chludow-Psalter, in einer noch ziemlich gut verstandenen und in ansprechender Farbenverteilung ausgeführten Landschaft.

Die Tätigkeit der Hofminiaturen hatte längst begonnen, bevor sie in Handschriften wie dem Pariser Psalter einen so hohen Grad der Vollendung erreichte. Der im 9. Jahrhundert entstandene Kosmaskodex der Vaticana (Nr. 699) läßt erkennen, daß man sich nicht sogleich an die vollständige Nachbildung malerischer Vorlagen illusionistischen Stils heranwagte.



Abb. 452. Bekehrung des Paulus, Miniatur aus dem vaticanischen Kosmaskodex (Nr. 699)  
(nach Omont, a. a. O.).





Abb. 453. Berufung der Apostel, der Hauptmann und Zachäus,  
Miniatur aus dem Pariser Gregorkodex (Nr. 510)  
(nach Omont, a. a. O.).

Während diese Kopie uns eine ziemlich unverfälschte Anschauung von dem alexandrinischen Figurenstil des verlorenen altchristlichen Urbildes vermittelt (Teil I, S. 288/9) und nur selten in der Gestaltungsbildung Schwächen verrät, ist darin auf Wiedergabe der landschaftlichen Szenerie fast gänzlich Verzicht geleistet worden. Und doch beweist nicht nur der erhaltene farbige Bildrahmen der alt- und neutestamentlichen Darstellungen (Abb. 451/2), sondern auch die Verteilung der Figuren innerhalb desselben auf verschiedenen Höhen, daß die Kompositionen nicht für den weißen Pergamentgrund, sondern für einen anschaulich durchgestalteten Schauplatz erdacht sind, auf dem sich Vorgänge wie die Bekehrung des Paulus im kontinuierenden Stil (Teil I, S. 280) ohne örtliche Trennung der einzelnen Momente abspielten.

Aber auch die Nachahmung der landschaftlichen Hintergründe der hellenistischen Buchmalerei nimmt schon um dieselbe Zeit

ihren Anfang. Daß man nicht ohne Grund von einer byzantinischen Renaissance unter der macedonischen Dynastie gesprochen hat, — man darf dieses Wort nur nicht auf die gesamte byzantinische Kunst dieser Zeit ausdehnen — bezeugt vor allem ein Prachtkodex, der für Basilius I. (886) im letzten Jahrfünft seiner Regierung hergestellt wurde. Er enthält die Homilien Gregors von Nazianz, das beliebteste Predigtbuch der griechischen Christenheit seit altbyzantinischer Zeit. Aus der kaiserlichen Bibliothek kam derselbe wahrscheinlich durch Johannes Laskaris nach Italien in den Besitz eines Medici und ist durch Katharina von Medici in die Bibliothek des Königs von Frankreich gelangt, deren Inventarnummer er noch heute führt (Bibl. Nat. Nr. 510).

Von elf Homilien sind die Bilder verloren, zu den übrigen hingegen einundvierzig ganzseitige, größtenteils in zwei bis drei Bildstreifen aufgeteilte Miniaturen und noch fünf große Vorsatzbilder erhalten, leider jedoch die meisten in überaus schadhaftem Zustande. Die Formen des thronenden Christus auf dem ersten Blatt erkennen wir fast nur noch aus der Vorzeichnung unter der abgeblätterten Deckfarbe. Aber daß diese und die folgenden, zum Teil erst auf den Goldgrund aufgesetzten Darstellungen der Kaiserin Eudokia zwischen ihren Söhnen Leo und Alexander —, der älteste, Konstantin, fehlt offenbar als Verstorbener († 880 n. Chr.) —, und die des Kaisers selbst, dem Gabriel das Diadem aufsetzt, während der Prophet Elias ihm das Labarum reicht, in stärkster Anlehnung an die langgezogenen, repräsentativen Gestalten des Monumentalstils geschaffen sind, springt in die Augen. Für das nahezu zerstörte letzte Bild entschädigt uns wieder die überraschend feine Untermalung der Köpfe des Basilius und des Erzengels, die sich auf dem dritten Blatt dank dem zufälligen Umstande vorfindet, daß der Miniator sie nachträglich mit Gold zugedeckt hat, um darauf ein großes Prunkkreuz auszuführen, wie es auch die dritte Seite schmückt. In der eigentlichen Illustration macht sich ein scharfer Stilgegensatz bemerkbar, dem gegenüber alle feineren Unterschiede nur als solche besserer oder geringerer Arbeit und Hand in Hand damit des engeren oder freieren Anschlusses an eine Vorlage erscheinen. Fraglich bleibt höchstens, ob die letztere eine einheitliche war. Da aber der

Mischcharakter dieser sowohl alt- als auch neutestamentliche Gegenstände, Geschichte und Heiligenlegende, umfassenden Bilderfolge mehr oder weniger im Inhalt der Schrift selbst begründet ist, dürfte diese Annahme die stilistische Gleichartigkeit der Miniaturen besser erklären. Sie wird durch einige andere Beobachtungen fast zur Gewißheit. Neben den Szenen aus dem Leben Gregors des Theologen und seines Vaters findet nur die Legende anderer altchristlicher Heiligen und Märtyrer (Basilios des Großen, Cyprians u. a. m.). Berücksichtigung. Ebenso fehlt jede Bezugnahme auf die Zeitereignisse des Bilderstreits, dagegen spricht sich eine lebhaftere Anteilnahme an der Geschichte des altbyzantinischen Kaisertums und der altchristlichen Kirche aus. Das Leben Konstantins des Großen und die Auffindung des heiligen Kreuzes durch Helena; Julians Ketzerei und Fall zieht an unserm Blick vorüber, und eins der bedeutendsten Vollbilder zeigt uns die feierliche Versammlung der zweiten Synode, der Theodosius d. Gr. neben dem kreuzüberhöhten Thron vorsitzt und auf der die Lehre des Makedonios verdammt wird. Mit diesen Szenen ist ein reichhaltiger Auszug aus einer fast unbekannten altchristlichen Evangelien- oder gar einer ganzen Bibelillustration vereinigt, und zwar einer alexandrinischen. Besteht doch in den Kompositionen des Davidlebens und der Geschichte Moses weitgehende Übereinstimmung mit der höfischen Psalterredaktion. Die Jakob- und Josephszenen sowie die Sündflut lassen entfernte Beziehungen zur Wiener Genesis erkennen, erstere

enthalten aber auch ganz eigenartige, groß angelegte Schilderungen, wie den Traum von der Himmelsleiter und den Ringkampf mit dem Engel. Das Gleiche gilt von einzelnen neutestamentlichen Wunderszenen, der Verklärung, der Kreuzabnahme oder der Erscheinung des Herrn im Garten, und besonders von den Illustrationen zur Geschichte der Apostel von ihrer Berufung (Abb. 453) an bis zu ihren Martyrien. Die Gestaltenbildung erinnert ebenso auffällig an die stämmigen Figuren des Kosmas Vaticanus wie der energische männliche Idealtypus, dem auch Christus angehört, und die Rundköpfe der Jünglinge und Frauen. Die Wiedergabe der Füße verrät nur in seltenen Ausnahmefällen mangelndes Formgefühl. Durch die Aktion geht oft noch ein Zug lebendiger Kraftäußerung. Daneben aber stellen sich gelegentlich bei flüchtigerer Ausführung alle Unarten des byzantinischen Manierismus ein, die schwächliche Standweise, die Hagerkeit und schlecht verstandene Artikulation der Gestalten und sogar die willkürliche Verkleinerung der Nebenfiguren. Und während der antike Faltenwurf mit sicherer Pinselführung breit hingestrichen ist, scheinen die Gewänder solchen Gestalten zu weit zu werden und sich zu verwirren. Am größten ist auch hier die Einbuße in der Wiedergabe des Schauplatzes. Darin tritt deutlich hervor, daß die Maler die zerplückten Bestandteile bildmäßig geschlossener Darstellungen aneinanderreihen und uns nur Andeutungen eines Bildzusammenhangs bieten. Um so deutlicher spricht sich der Charakter der Vorlage in einigen wenigen Darstellungen von kontinuierendem Stil aus, in denen sich ein einheitlicher Schauplatz erhalten hat, wie im Jonaszyklus, der den Pariser Psalter noch an Ausführlichkeit übertrifft, oder beim barmherzigen Samariter. Meist sind jedoch nur ein paar Architekturen von hellenistischem Typus, vereinzelte Bäume und dergleichen übernommen (Abb. 453). Verhältnismäßig naturwahre Wiedergabe finden die Klippen der hier und da aufragenden Felsberge. Den Grund erfüllt meist das Himmelsblau, seltener Vergoldung. Aber nur ausnahmsweise rötet sich der Horizont oder herrschen wirkliche Lufttöne vor. Die malerischste Gesamthaltung wahrt die Vision des Ezechiel (Ez. 37, 1—12) mit



Abb. 454. Vision des Ezechiel, Miniatur aus dem Pariser Gregorkodex (Nr. 510)  
(nach Omont, a. a. O.).





Abb. 455/6. Widmungsbild und Geschichte der Judith, Miniaturen aus der vatikanischen Bibel (Reg. gr. Nr. 1) (nach Miniat. della Biblia Cod. Vat. Reg. Gr. I e del Salterio Cod. Vat. Palat. gr. 381. Milano 1905. Collez. paleogr. Vat. fasc. I).

einer in farbige Halbschatten getauchten Gruppe im Mittelgrunde, ein Bild, das sichtlich mitsamt seinem aus Füllhörnern zusammengesetzten Zierrahmen kopiert ist (Abb. 454), in seinen Figuren aber alle Grade der Abschwächung der antiken Gestaltenbildung darbietet. Im allgemeinen hingegen sind die Farbenwerte der Originale durch reiche Verwendung blauer und grüner Mitteltöne in Verbindung mit Gold und Purpurolett in rein koloristischem Sinne ausgewertet. Die Technik ist eine hochentwickelte Deckfarbenmalerei, wenn sie auch an Feinheit der Abtönung noch hinter dem Pariser Psalter zurücksteht.

Dieser vollentwickelte pseudoklassische Stil muß etwa in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts geherrscht haben. Dann beginnt er sich allmählich zu wandeln. Für seine allgemeinere Anwendung, aber auch für seine beginnende Abschwächung zeugt vor allem die Bibel der Königin Christina in Rom (Vat. gr. Nr. 1), in der wir teilweise denselben Bildkompositionen wie im Pariser Gregorkodex begegnen, sowie anderen sehr bedeutsamen Überresten einer Illustration des Alten Testaments in antikisierendem Stil. Bei der Geschichte Judiths (Abb. 456) ist die Bildgestaltung ganz nach dem altbyzantinischen Prinzip der umgekehrten Perspektive (Teil I, S. 299) durchgeführt. Durch freie Auffassung zeichnen sich auch die Elias-szenen und die Darstellungen zu den Büchern der Makkabäer und Hiob aus. Von dem letzteren gab es eine gesonderte, noch durch mehrere Handschriften vertretene, mit dem vatikanischen und dem Pariser Gregorkodex Nr. 510 übereinstimmende Redaktion (daneben eine theologische

wie im Marcianus Nr. 538, sowie in Patmos). Auch von anderen Einzelausgaben alttestamentlicher Schriften mit klassizistischem Bildschmuck haben sich hervorragende Denkmäler erhalten, so z. B. von den Sprüchen Salomos (Kgl. Bibl. in Kopenhagen Fol. Nr. 6) mit prachtvolltem, dem Widmungsbild des Patrikios Leon in der vatikanischen Bibel (Abb. 455) ebenbürtigem Vorsatzblatt, das den unter Eingebung der göttlichen Weisheit lehrenden König auf dem Throne zeigt (Abb. 457). Von einem Kodex der Prophetenkatene des 10. Jahrhunderts mit Porträtschilden von pseudoantikem Bildcharakter wird eine Hälfte in Florenz (Laurent. VI) bewahrt (die andere in der Turiner Universitätsbibliothek ist verbrannt), während ein jüngerer der Chigiana in Rom schon die Abschwächung der Kopftypen verrät, ein solcher des Jesaias in der Vaticana (Nr. 755) und einer des Jeremias in der Laurentiana (V, Nr. 9).

Je vertrauter die Buchmalerei mit den antiken Typen wird, desto freier von ängstlichem Bemühen, verhält sie sich zu ihnen, nicht ohne daß die Beherrschung der Figur darunter leidet. Immerhin hatte sich im Laufe des 10. Jahrhunderts in der Konstantinopler Schule eine Summe künstlerischer und technischer Erfahrung aus dem Studium der alten Kunst angesammelt. Zugleich öffnet sie sich aber auch dem langsam eindringenden Naturalismus der volkstümlicheren Mönchskunst. Der Ausgleich zwischen beiden Richtungen führt zu einer Verschmelzung und zur Entstehung des typischen mittelbyzantinischen Miniaturenstils. Vorbildlichen Einfluß gewinnt dieser, weil seine Geburtsstätte die überaus fruchtbare kaiserliche Malstube gewesen ist. Sie zog die besten Kräfte an sich, aber diese kamen doch wieder aus den Klosterwerkstätten. Daß wir diese Verhältnisse so klar übersehen, verdanken wir der Erhaltung einer Handschrift von unschätzbbarer Bedeutung, die gleichsam im Mittelpunkt der Stilbildung der byzantinischen Miniaturmalerei steht. Von Lodovico il Moro wurde in Konstantinopel ein durch die Widmung an Basilius II. ausgezeichnetes Menologium erworben und durch Paul V. der vatikanischen Bibliothek einverleibt.

Als einzige unter allen byzantinischen Handschriften, die wir kennen, ist es Blatt für Blatt von den ausführenden Künstlern signiert. Ihrer waren acht, aber es bestand eine Art Oberleitung oder Schulgemeinschaft, die eine weitgehende Einheitlichkeit des Stils zur Folge hatte. Da die Blätter so verteilt wurden, daß jeder meist je zwei bis drei und höchstens sechs hintereinander zu malen hatte, hätten sonst viel größere Verschiedenheiten Platz greifen müssen. Allerdings sprechen manche Umstände dafür, daß sie auch nach gemeinsamer Vorlage arbeiteten. Solche Hinweise ergeben sich aus dem Verhältnis von Text und Bild. Der erstere wurde offenbar erst später hinzugefügt, und zwar nach einem Synaxar, in dem die Heiligenleben der ausführlichen Menologien, wie sie Symeon Metaphrastes unter Konstantin Porphyrogenetos aus älteren

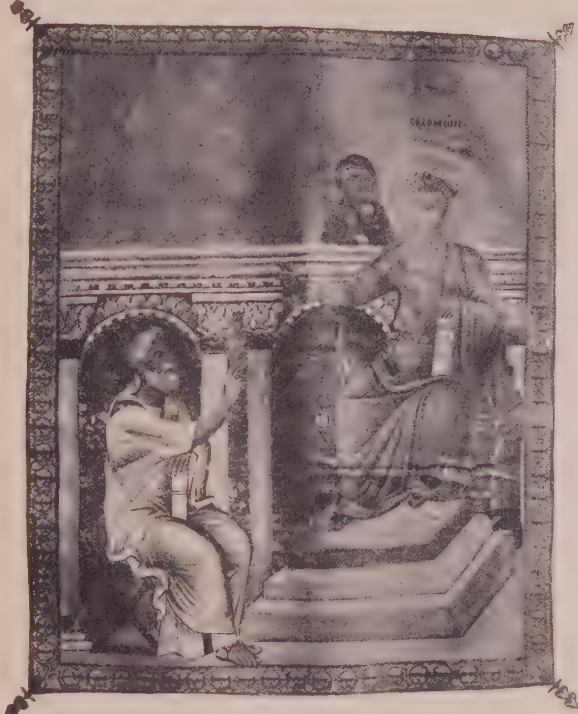


Abb. 457. Salomo als Lehrer der Lebensweisheit, Miniatur aus dem Kopenhagener Kodex (Fol. Nr. 6)  
(nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).





Abb. 458. Enthauptung des hl. Endoxios und seiner Leidensgenossen, Miniatur aus dem vatikanischen Menologium (Nr. 1613)  
(nach II Menologio di Basilio II, Torino 1907, Cod. e Vat. sel. VIII).

Bilder. Die Erscheinung des Erzengels vor Josua geht auf eine der vatikanischen Rolle (s. Teil I, S. 280/1) entsprechende Vorlage zurück, die Jonasdarstellung auf den altchristlichen Zyklus. Die Kirche des heiligen Antonius gleicht vollkommen einer syrischen Basilika. So überzeugt die Betrachtung der ganzen Miniaturensolge doch bald, daß die Vorbilder der Maler in ihrer ganzen Bildgestaltung der Antike noch sehr nahestanden. Die weitaus vorherrschenden Märtyrerszenen sind im Grunde nach ganz wenigen Kompositionsschemen entworfen, und diese geben größtenteils antike Stellungen und Bewegungsmotive wieder. Der Hauptanteil entfällt auf die Enthauptungen (Abb. 458), bei denen der Henker mit Vorliebe in Kontrastwendung, zum Streiche gegen das kniende Opfer ausholend wiedergegeben wird, die durch Überschneidung gelegentlich noch gesteigert ist. Bei figurenreicheren Bildern dient die Verdoppelung einer bewegten Gestalt als beliebtes Mittel der Steigerung. Massenhinrichtungen zeigen meist an mehreren Märtyrern die Zerlegung des ganzen Vorganges in die einzelnen Stadien des Zeitablaufs (Abb. 458). Die seltenere Darstellungsweise, daß der Scherge dem zusammenbrechenden Märtyrer nachgeeilt ist, erinnert an Gruppen klassischer



Abb. 459. Der hl. Hierotheos, Miniatur aus dem vatikanischen Menologium (Nr. 1613)  
(nach II Menologio di Basilio II etc.).

Quellen zusammengestellt hatte, in einer kürzenden Redaktion vereinigt worden waren. Dabei ergaben sich Fehler und Widersprüche. Manchmal wurden sie verbessert, so wurde z. B. die im Synaxar erwähnte Verstümmelung der heiligen Anastasia vor ihrem Tode an Händen und Füßen nachträglich an der knienden Gestalt vorgenommen. Wenn jedoch das Bild einer abweichenden Fassung der Legende entsprach, so konnte man öfters daran nichts mehr ändern. So werden die Heiligen Bakchos und Sergios beide enthauptet, während der Text das nur von dem einen berichtet. So wird Jakobus von einem Ambon und nicht vom Giebel der Kirche herabgestürzt. Daß die Künstler nach Vorlagen arbeiteten und daß diese entweder altchristliche Miniaturen waren oder bereits Kopien von solchen, bestätigen vereinzelte altertümliche Züge der

Kampffriesen. Antiken Ursprungs ist sicherlich auch der mit gefälliger Lanze auf einen Heiligen eindringende Kriegsknecht. Ein ausgesprochen christliches Motiv ist nur die öfters auch kopflüber angewandte Kreuzifixusstellung. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der Bilder mag auf freier Gestaltung beruhen, aber es ist kaum möglich, diese Szenen auszusondern. Darin eben liegt die Hauptleistung dieser Schule für den byzantinischen Stil, daß sich die Maler jene Bewegungsmotive nun ganz zu eigen gemacht haben und imstande sind, sie auf einen anderen Figurentypus anzuwenden. Denn nur ein Teil der Märtyrer mutet noch rein klassisch an. Bei den Aposteln, Propheten, Mönchen, heiligen Frauen bricht echt mittelalterliche Naturanschauung oft mit vollem Realismus durch. Die auch in seitlicher Stellung wiedergegebenen Oranten, die

segnenden und sprechenden Kirchenväter, die Verehrer der Säulenheiligen entnahmen die Meister dem ihnen geläufigen Typenschatz der Ikonenmalerei. Ihr Kostüm ist das zeitgenössische. Die antikisierende Gewandbehandlung steht aber im allgemeinen auf der gleichen Stufe wie im Monumentalstil. Die neutestamentlichen Bilder haben zu diesem offenbar die engste Beziehung und vertreten vielfach eine neue Phase in der ikonographischen Entwicklung des Gegenstandes (s. unten). Legendszenen, Darstellungen kirchlicher Prozessionen und Feste, der Niederlegung von Reliquien u. a. m. vervollständigen den Bildstoff. Mit der Gestalt der Kaiserin Theodora, die ein Christusbild hält, berührt die Schilderung die näherliegende Vergangenheit. Am wenigsten ist es den Malern des Basiliius gelungen, die Szenerie ihrer Bilder überzeugend zu gestalten. Sie bleibt auf wenig Abwechslung beschränkt, je nachdem sich der Vorgang vor landschaftlichem Mittelgrunde abspielt oder in architektonischer Umgebung. Die Versuche, beide zu vermitteln (Abb. 460), befriedigen selten infolge der mangelnden Beherrschung der Perspektive. Eine wirklich klare Raumgestaltung übersteigt sichtlich das Vermögen der Künstler. Was sie bieten, ist eine Auslese von überkommenen Formen, die nach gewissen Regeln zusammengefügt werden. Und die wichtigste davon besteht darin, den Hintergrund möglichst auszuschließen. Diesem Zwecke ließ sich die antike Felslandschaft leicht anpassen, indem ihre Berge möglichst nahe herangeschoben wurden. Bisweilen wird auf der einen Seite ein Durchblick nach der Tiefe geöffnet, besonders wenn ein Fluß in unnatürlich steilem Lauf aus ihr hervorbricht oder die wellenbewegte Meeresfläche sich bis zum Horizont ausdehnt. Höhlen, emporsteigende Wege, spärliche kleine Bäume und Büsche geben dieser ärmlichen Landschaft hin und wieder ein schwaches Sondergepräge. Ist Einförmigkeit ihr Grundzug, so herrscht Unklarheit in den Bildarchitekturen. Auch diese bewahren eine Fülle antiker Elemente, Kuppeln, Muschelnischen, Vorhänge u. dgl., aber selten in verständlichem räumlichen Zusammenhange. Das weitaus bevorzugte Kompositionsmotiv ist ein Hof, dessen Hintergrund eine Säulenhalle oder Mauer abschließt, mit zwei vorspringenden Flügelgebäuden. Diese zeigen manchmal noch eine leidlich richtige perspektivische Flucht, aber ihre Verbindung mit der Säulenfront und deren Gebälk bleibt immer unklar (Abb. 459). Schattenwände werden gern symmetrisch angeordnet. Daß die Komposition in einzelnen Fällen dann besser ausfällt, liegt wohl an der Benutzung eines bestimmten Vorbildes. Die Künstler wagen es wohl auch, bekannte Heiligtümer Konstantinopels vollständig nachzubilden. Wir sehen z. B. den berühmten Hymnendichter Romanos vor der Kyrosbasilika, in der er als Psalte wirkte, auf einem Lager ruhend die ihm von der Gottesmutter dargereichte Rolle verschlingen. Zweimal wird die Apostelkirche mit ihren fünf Kuppeln bei der Einbringung von Reliquien dargestellt. Der heilige Sabas steht im Gebet vor seiner Laura, die mit ihren Kirchen und Mauern einen Teil der Landschaft einnimmt.

Eine so widerspruchsvolle Schöpfung wie das Menologium kann weder für eine Kopie erster Hand nach einheitlicher altchristlicher Vorlage noch für die freie Leistung einer selbständigen Kunst gehalten werden. Sie dürfte selbst wohl schon nach einer mittelalterlichen Redaktion aus der Blütezeit des pseudoklassischen Stils, in der noch manche Züge besser verstanden waren, gearbeitet sein. Darauf weist schon das Vorhandensein einer übereinstimmenden und in manchen Bildern vollständigeren, also vom vatikanischen unabhängigen Miniaturenfolge eines Menologiums derselben Textredaktion in Moskau (Synodalbibliothek Nr. 183) hin. In der künstlerischen Vollendung reicht sie freilich nicht entfernt an jenes heran, dessen Stil die Illustration eines Synaxars in Chilandari (Athos) sehr viel näher kommt, während andere Menologien in Dochiariu (Nr. 5) und Ephigmenu (Nr. 14) eine Mittel-



Abb. 460. Die Gottesmutter erscheint dem hl. Romanos im Traum, Miniatur aus dem vatikanischen Menologium (Nr. 1613) (nach Cod. e Vat. sel. VIII).





Abb. 461. Belehrung des Moses über die reinen und unreinen Tiere, Miniatur des Oktateuchs von Wato-pädi (Nr. 515).

Abschluß. Im darauffolgenden richtet sich die künstlerische Arbeit nur noch auf die Aus- oder Umgestaltung der Darstellungen in ihren Einzelheiten. Nicht immer wird damit etwas Vollkommneres erreicht, wenn die Maler auch hin und wieder einen hübschen Zug hinzuzufügen wissen, — immer mehr aber verwischt sich dadurch die Erinnerung an die zugrunde liegenden altchristlichen Vorbilder. Wie fruchtbar der Betrieb in den Malstuben der Klöster war und wie auch die bilderreichsten Handschriften eine starke Vervielfältigung erfuhren, erkennen wir am deutlichsten beim Oktateuch, von dem uns nicht weniger als fünf, sogar in der Anordnung der Miniaturen im Text fast durchgehends übereinstimmende Handschriften erhalten sind. Den altertümlichsten Charakter trägt von diesen eine Handschrift des Athosklosters Watopädi (Nr. 515), den jüngsten ein im Serail zu Konstantinopel befindlicher Kodex, dessen Vorwort kein Geringerer als des Alexios Sohn Isaak Komnenos (S. 473) verfaßt hat. In ihm dürfen wir daher den Besteller dieser Handschrift erblicken. Die gemeinsame Grundredaktion muß aber viel weiter zurückliegen, ist sie doch offenbar mit Benutzung altchristlicher Miniaturenfolgen zustande gekommen. Die Annahme, daß den byzantinischen Künstlern bereits eine im Altertum entstandene Zusammenfassung der fünf Bücher Moses mit dem Buch Josua, dem der Richter und dem Buch Ruth vorlag, hat jedoch wenig Wahrscheinlichkeit, da wir eins von diesen in einer entsprechenden selbständigen altchristlichen Handschrift kennen, — der vaticanischen Josuarolle. Dieser Umstand ergibt bestimmte Anhaltspunkte über das Verhältnis der fünf Handschriften untereinander.

Zwei von ihnen haben einzelne Motive getreuer bewahrt als die anderen. Das eigenartige

stellung einnehmen. Die Guaschetechnik erzielt im römischen Kodex ihre glänzendsten Wirkungen. Die Arbeiten eines Pantaleon und Symeon übertreffen in der Leuchtkraft des Kolorits noch die Bilder ihrer Genossen, unter denen die beiden Michael den antikisierenden Geschmack stärker vertreten. Diese Seite ihrer Kunst vermag auch die Ansprüche unseres Auges zu befriedigen, während die byzantinische Freude am Grausamen, der sentimentale religiöse Enthusiasmus, das prunkvoll Zeremonielle aus dem Bedürfnis der Zeit verstanden sein will. In der verworrenen Überfülle dieses Bilderschatzes erscheint der byzantinische Miniaturenstil völlig ausgereift.

Das 11. Jahrhundert bringt die Redaktion der wichtigsten kirchlichen Bilderbücher zum



Abb. 462. Namengebung der Tiere und Erschaffung des Weibes, Miniatur aus dem Oktateuch der Serailbibliothek (K-pel)  
(nach Ouspenski, Bull. de l'Inst. archéol. russe de C-pele, 1912).

Eingangsbild, in dem wir jedenfalls eine byzantinische Komposition zu erkennen haben, bietet die Handschrift der Evangelischen Schule in Smyrna in schöner Erhaltung: Gottvater im Typus des Alten der Tage, wie er die himmlischen Sphären mit den Gestirnen und den Cherubim im weitesten der Himmel in seinen Armen hält. Selbst der Oktateuch des Klosters Watopädi auf dem Athos läßt diese Komposition vermissen, zeichnet sich aber vor den übrigen durch verständnisvolle Wiedergabe der landschaftlichen Szenerie, der Tierwelt (Abb. 461) und der hellenistischen Bildarchitekturen aus. Den Illustrationen der Genesis (Abb. 462) fehlt es auch in jenen nicht an idyllischem Reiz, — ja die Komposition berührt sich gelegentlich mit der Wiener Genesis,

doch ist die altchristliche Vorlage offenbar durchweg gründlich umgearbeitet. In den Schöpfungsszenen und in der Illustration des Leviticus finden sich manche Anklänge an die Topographie des Kosmas. Ein alexandrinischer Pentateuch oder eine Weltchronik könnte benutzt sein. Dafür spricht auch die Übereinstimmung in der Darstellung des Durchzuges der Israeliten durch das Rote Meer mit dem aristokratischen Psalter. Die ursprüngliche Vorlage des Buches Josua war augenscheinlich eine Rolle, die sogar einzelne Motive vor der stammverwandten vatikanischen (Teil I, S. 281) voraus hatte. Manchmal berührt sich die Darstellung (Abb. 462) auch mit dem Josuazyklus von S. M. Maggiore (Teil I, Abb. 305). Die Anlehnung an die gleichen Bildtypen ist hier bei allen Handschriften eine auffallend starke, so verschieden auch die Figurenbildung erscheint. Durchweg aber ist — mit Ausnahme des Athoskodex — die Szene der Zerstörung Jerichos ausgefallen. Aus dieser und anderen Abweichungen erhellt, daß jene Rolle bei Herstellung des Archetypus des Athoskodex und desjenigen der jüngeren Handschriften eine etwas verschiedene Aufteilung erfahren hat. Beide Redaktionen dürften aber gleichzeitig und wohl in derselben Malstube, — vielleicht der kaiserlichen des 10/11. Jahrhunderts, entstanden sein. Der landschaftliche Hintergrund erhält sich in den Josuabildern in der typischen Stilisierung der Felsbühel. Er weicht im Buch der Richter wieder dem einfachen blauen oder goldenen Grund. Und doch leuchtet in einzelnen Szenen auch hier noch aus Gestalten wie dem Engel, der Bileam entgegentritt, etwas von dem antiken Ideal durch, z. B. im Kodex von Watopädi, wo auch das Scheuen des Pferdes vor der Erscheinung mit lebendiger Naturbeobachtung wiedergegeben wird. Einfach und hübsch wird die Erzählung von Ruth ohne irgend erhebliche Abweichungen in der ganzen Reihe vorgetragen. Noch weiter als der Konstantinopler entfernt sich in stilistischer Hinsicht von den übrigen ein vatikanischer Kodex (N. 746), während ein zweiter (N. 747) mit dem von Watopädi und dem Smyrnaer den feingliedrigen Figurenstil des 12. Jahrhunderts gemein hat. Das Kolorit ist in allen ein überaus lebhaftes und zeigt eine gewisse Vorliebe für die Vereinigung von kräftigem Rot mit Kobaltblau. Mit Vergoldung wird an den Rüstungen und sogar bei den Gewändern nicht gespart.

In der stilgeschichtlichen Entwicklung der Evangelienillustration hat sich weder die klare Scheidung verschiedener erst spät zusammenfließender Redaktionen ergeben, wie beim Psalter, noch eine so vollständige Verschmelzung der realistischen Anschauungsweise des Malers mit der antikisierenden Vorlage, wie bei den Menologien und dem Oktateuch. Daß bei keiner anderen Handschriftenfamilie die Frage nach ihrem Verhältnis zur altchristlichen Tradition schwerer zu beantworten ist, hängt mit der eigenartigen Anordnung des Evangelientextes zusammen, die schon im frühen Mittelalter für den gottesdienstlichen Gebrauchszweck durchgeführt worden war, indem man die einzelnen Perikopen jedes Tages aus den verschiedenen Evangelien in der vorgeschriebenen Reihenfolge zusammenzutragen hatte. Doch kam dadurch die zusammenhängende Textfolge keineswegs außer Gebrauch. Solche Hand-



Abb. 463. Josua bannt die Sonne, Miniatur aus dem Oktateuch der Serrailbibliothek (K-pel)  
(nach Ouspenski, a. a. O.).





Abb. 464. Der Evangelist Markus, Miniatur aus einem Evangelium in Rom (Vat. gr. Nr. 1158) (nach St. Beissel, Vatikanische Miniaturen; Freiburg 1893).



Abb. 465. Der Evangelist Markus, Miniatur aus einem Ev. vom Athos (Andreasskrite Nr. 5) (nach Ainalow, Вѣд. Хрѣстіа 1899).

schriften behielten als sog. Tetraevangela ihre Bedeutung für die stille Lektüre, ja sie überwiegen an Zahl unter den erhaltenen. Die Ausschmückung bewahrte bei beiden Gruppen einige gemeinsame, schon in der altchristlichen Illustration gegebene Züge, nahm aber im übrigen eine etwas verschiedene Richtung. Evangelien und Tetraevangela weisen gewöhnlich die Kanonestafeln (Teil I, S. 293) und oft einige weitere verzierte Vorsatzblätter auf. Den typischen Schmuck bilden in beiden Gruppen die Bilder der Evangelisten, in den Tetraevangela jedoch meist am Anfang der einzelnen Evangelien.

Der vorherrschende Typus ist der aus dem antiken Autorenbilde (Teil I, S. 296) entstandene des sitzenden Evangelisten, der schon im christlichen Altertum Gemeingut der verschiedenen Redaktionen geworden war. Er erfährt besonders im 10. Jahrhundert eine stilvolle Fortbildung und nimmt schon im Laufe dieser ersten Entwicklung individuellere Charakterzüge an, wie sie wohl in den Ikonen ausgearbeitet worden waren. Gestalten und Köpfe von hoher Schönheit und tiefem Ausdruck begegnen uns in einer Reihe von Handschriften dieser Zeit (in Rom Vat. Nr. 1522; London Brit. Mus. Arund. Nr. 547; in Petersburg Öff. Bibl. Nr. XXI; in Paris Bibl. nat. Nr. 64) und in solchen des 11./12. Jahrhunderts (Rom Vat. Nr. 1158 und Urb. 2; Wien Hofbibl. Nr. 50; Florenz Laur. VI, 18). Hier bereichert sich schon das Beiwerk der Pulte und des Schreibgeräts (Abb. 464). Eine gewisse Tätigkeit und ein bestimmter Ausdruck wird bald für jeden der Evangelisten typisch, wenn auch nicht unabänderlich: für Matthäus das Lesen, für Markus die sinnende Haltung, für Lukas das Schreiben und für Johannes das Diktieren. Denn bei ihm kommt öfters die Begleitfigur seines Schülers Prochoros hinzu. Die Hintergründe füllen sich immer mehr mit Architekturen (z. B. Vat. Nr. 1229; Athen, Kgl. Bibl. Nr. 57 u. 68). Im 11. Jahrhundert tauchen zuerst vereinzelt (z. B. in London, Brit. Mus. Harl. 5785) die Evangelistensymbole auf, um im 12. Jahrhundert immer häufiger und größer zu werden und gar als Vermittler der Inspiration mitzuwirken (Brit. Mus. Nr. 1810; Paris Bibl. nat. Nr. 51 u. 95; Moskau Synod.-Bibl. 518/9 u. a. m.). Orientalischer oder abendländischer Einfluß mag dabei mitspielen. Nur selten, aber gewiß aus altchristlicher Quelle (Teil I, S. 301) tritt manchmal eine Frauengestalt, die göttliche Weisheit, in gleicher Bedeutung hinzu, oder Christus selbst erscheint in Halbfigur (in Florenz Laur. VI, 18). Seltener und fast nur im 9. und 10. Jahrhundert begegnet uns der Typus des stehenden Evangelisten, der dem altchristlichen Apostelheiligen mit dem Buch (Teil I, S. 146 u. 296) entspricht. Für die stilvollen Gestalten mancher Handschrift (wie Vat. Nr. 766 und Paris Nr. 70 oder

Wien Nr. 240; Sinait. Nr. 204) ist eine Abhängigkeit von monumentalen Vorbildern wahrscheinlich, während andere Beispiele (Abb. 465) unmittelbar auf ein Prototyp der syrischen Buchmalerei zurückzuweisen scheinen (Athos, Andreasskrite Nr. 5), zumal wo Evangelisten und Apostel paarweise auftreten, wie in altchristlichen Handschriften (Teil I, S. 296/7) und diese Autorenbilder, gelegentlich als eine Art Randillustration, auch auf den sogenannten Praxapostolos, d. h. auf die Apostelgeschichte und die neutestamentlichen Briefe übergreifen (Vat. Nr. 1208; Paris Nr. 1335 mit Halbfiguren; Jerusalem Hl. Gr. Nr. 37 und größtenteils auch Nr. 47). Am seltensten werden die Evangelisten mit der Darstellung Christi in der Weise vereinigt, daß sie um seine Gestalt als Brustbilder verteilt sind (Athos, Lawra Nr. 92), was wieder auf eine Einwirkung altchristlicher Tradition als des Orients zurückzuführen sein dürfte. Die griechischen Maler zogen es manchmal vor, den in einem Rahmen vereinigten vier Gestalten ein größeres Christusbild auf besonderem Blatt gegenüberzustellen (z. B. in Rom, Vat. Nr. 1160). Auch kommt noch wiederholt die altertümliche Anordnung vor, daß auf solchen seine und die Gestalt der Gottesmutter denen der Evangelisten vorangehen (z. B. Sinait. Nr. 204 und Athos, Andreasskrite, Nr. 5). Ein neuer Zug ist, daß manchmal die Stifter mit dem Buch ihnen zu Füßen liegen.

Die redaktionelle Änderung der Textfolge und der Einfluß des Gottesdienstes wurden für die Darstellung der evangelischen Ereignisse selbst in noch viel höherem Grade maßgebend, indem sie auf die Einheitlichkeit der künstlerischen Tradition zerstörend einwirkten. Bilderevangelien, in denen die Ereignisse zusammenfassend dem Texte vorangestellt werden, kennt das byzantinische Mittelalter nicht mehr. Wie durch einen Zufall hat sich uns im Pariser Gregorkodex (No. 510) die Kopie einer altchristlichen Handschrift dieser Art erhalten (s. oben). Die Masse der mittelbyzantinischen Evangelien bietet hingegen eine mehr oder weniger beschränkte Anzahl von Bildern. Nicht das Interesse an der Erzählung, sondern ihre kirchliche Bedeutung wurde die Veranlassung zur Hinzufügung und Erweiterung des Bildschmucks, indem der Text der großen Festtage durch ganzseitige Bilder ausgezeichnet zu werden pflegte. In den Tetraevangela wurde es üblich, vor allem die Evangelienanfänge mit solchen Bildern zu schmücken. Die Zahl der Festbilder beschränkt sich auf vier, wenn nur das Hauptfest jedes Evangeliums — in den Evangelien nach der Ordnung des Kirchenjahres — berücksichtigt wird: bei Lukas die Verkündigung (seltener die Kreuzigung), bei Matthäus die Geburt, bei Markus die Taufe Christi, bei Johannes die Anastasis. Doch ist die Vermehrung des Bildschmucks bis auf die Zwölfzahl des großen Festzyklus sehr gebräuchlich, wodurch auch die auf das Leben der Jungfrau bezüglichen Szenen, deren Erwähnung im Evangelium fehlt, Eingang gefunden haben, wie das Entschlafen (Koimesis). Eine Ausnahme bildet hingegen, wenigstens in den Evangelien, ein noch reicherer Bilderbestand. Die Textillustration innerhalb der Schriftzeile findet sich hingegen in den Tetraevangela durch das ganze Mittelalter in einzelnen Handschriften vor.

Es liegt auf der Hand, daß bei diesen verwickelten Voraussetzungen eine viel stärkere Vermischung der altchristlichen Redaktionen eintreten mußte als beim Psalter. Die Unterscheidung einer realistischen und einer mehr antikisierenden Richtung wird aber noch durch den Umstand erschwert, daß offenbar schon im Altertum die ikonographischen Unterschiede zwischen



Abb. 466. Das Wunder zu Kana, Miniatur aus dem Petersburger Evangelium (Öff. Bibl. Nr. XXI)  
(nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).





Abb. 467. Der Auferstandene und die hl. Frauen, Miniatur aus einem Evangelium vom Athos (Iwiron, Nr. 5)  
(nach Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern 1890).

in der palästinensischen Kunst zu suchen ist (s. Teil I, S. 300). Allein der syrische Einfluß hat zweifellos auch nach dem 6. Jahrhundert noch unmittelbar auf die byzantinische Buch-



Abb. 468. Alexios u. Johannes Komnenos, Miniatur aus einem Evangelium in Rom (Vat. Urb. gr. 2)  
(nach Cod. e Vat. sel. Ser. minor I).

dem syrisch-palästinensischen und den alexandrinischen Bildkompositionen nur geringe waren (Teil I, S. 285 u. 297), wie die schon von den ersteren abhängige Bilderfolge des Gregorkodex beweist. Für die Festbilder mußten sich altchristliche Vorlagen von bildmäßiger Geschlossenheit besonders empfehlen, doch konnte hier eine Umbildung und Erweiterung der Bildtypen nicht ausbleiben. Eher dürfen wir erwarten, daß sich die altbyzantinische Textillustration in der mittelalterlichen verhältnismäßig rein erhalten haben könnte. Und in der Tat zeigt diese wesentliche Übereinstimmungen mit der Miniaturenfolge des Rossanensis, deren ikonographische Grundlage

malerei fortgewirkt, und so scheint der Anschluß an syrische Vorlagen durchgehends ein noch engerer zu sein. Eine Handschrift, die den höfischen Stil des aristokratischen Psalters unter den Evangelien in seiner Reinheit vertritt, liegt uns nicht vor. Am nächsten steht ihnen auch der Zeit nach das antik gefärbte Evangelium der Petersburger Bibliothek (Nr. XXI), dessen Bilder in ähnliche, wenngleich derbere breite Rahmenleisten mit Blätterstäben und Blütenkelchen, Sternen und dergleichen (Abb. 466) eingeschlossen sind, wie die des Pariser Psalter (Nr. 139).

Es enthält nur wenige, meist auf die Passion bezügliche Miniaturen von großzügiger Komposition. In der Anastasis ist diese, schon durch die Figuren der Könige erweitert, die Gestalt des Hades und die Bewegung Christi aber noch dem Typus des Chludowpsalters ähnlich. Das Thomaswunder, die Fußwaschung, die Myrrhophoren und die fast ganz zerstörte Verklärung sowie das Pfingstwunder unterscheiden sich wenig von der typischen byzantinischen Auffassung. Eine altertümliche Überlieferung (Teil I, S. 112 u. 131) wirkt in der Hochzeit zu Kana (Abb. 466), in der Doppelszene der Grablegung und der am leeren Grabe trauernden Frauen sowie in der Erscheinung Christi, dem sie zu Füßen fallen, nach. Die ikonographische Grundlage bildet sichtlich eine palästinensische Redaktion. Auch der kurzbartige Christustypus trägt ausgesprochen syrischen Charakter und sieht dem des Gregorkodex (Teil I, Abb. 271) wenig ähnlich. Die Gestaltenbildung und -bewegung aber wahrt noch antike Größe. Hat also hier ein Maler der höfischen Schule

nach palästinensischen Vorlagen gearbeitet, oder bewahrten diese selbst noch mehr antikes Stilgepräge? Jedenfalls ist dann die Abschleifung derselben schon außerordentlich fortgeschritten, und wir sind vom Stil des Menologium nicht mehr weit entfernt.

Daß es im 10. Jahrhundert Evangelien von reinerer klassischer Formsprache gab, dafür zeugt sowohl ein ungefähr gleichzeitiger Kodex in Paris (Bibl. nat. Nr. 64), der Bilder aus der Geschichte des Zacharias enthält, aber schon wegen ihres kleineren Formats weder die starke Wirkung des vorerwähnten, noch die male-  
rische Breite der Bilderfolge des Gregorkodex (Nr. 510) erreicht, als auch das Fortleben einzelner Kompositionen verwandten Stils in einer Athoshandschrift des 12. Jahrhunderts (Iwiron Nr. 5). Diese enthält eine ausnehmend große Zahl vollkommen bildmäÙig ausgeführter Illustrationen, darunter die Hochzeit zu Kana in entsprechender Auffassung, die Verklärung in einer reicheren Berglandschaft mit acht Nebenfiguren der im Hintergrunde harrenden Apostel, die Gruppe Christi mit den ihm zu FüÙen liegenden Frauen (Abb. 467) usw.

Viel beträchtlicher ist freilich die Zahl der Evangelienbücher aus dem 11. und 12. Jahrhundert, die uns die üblichen Festbilder im typischen Zeitstil bieten, wie z. B. mehrere Athoshandschriften (Russikon Nr. 2; Iwiron Nr. 1; Watopädi Nr. 101), von denen die erste auch Randminiaturen besitzt, eine Pariser (Bibl. nat. Nr. 75), eine Moskauer (Synodaltibl. Nr. 519) und andere mehr. Schöne Proben einer reichen Textillustration bietet ein grusinischer Kodex in Gelati, in dem sich wohl am stilgetreuesten die altbyzantinische Redaktion des Rossanensis fortpflanzt, einzelne Athoshandschriften (Watopädi Nr. 735) und zwei jüngere in Rom (Vat. Urb[2] mit einem Widmungsbilde des Alexios und Johannes Komnenos (Abb. 468) und in Berlin (Kgl. Bibl. Nr. 66) mit zahlreichen, in den Text eingeschlossenen, aber z. T. fast seitengroßen und im Stil den Festbildern gleichwertigen Miniaturen (Abb. 469). Schon im 11. Jahrhundert sondert sich von dieser Illustrationsweise eine merkwürdige Richtung ab, die sich als die der Kleinmeister bezeichnen läßt. Sie gefällt sich in der Umsetzung der Bildtypen in winzige Figürchen, deren mechanische Bewegungen wie Stellungen

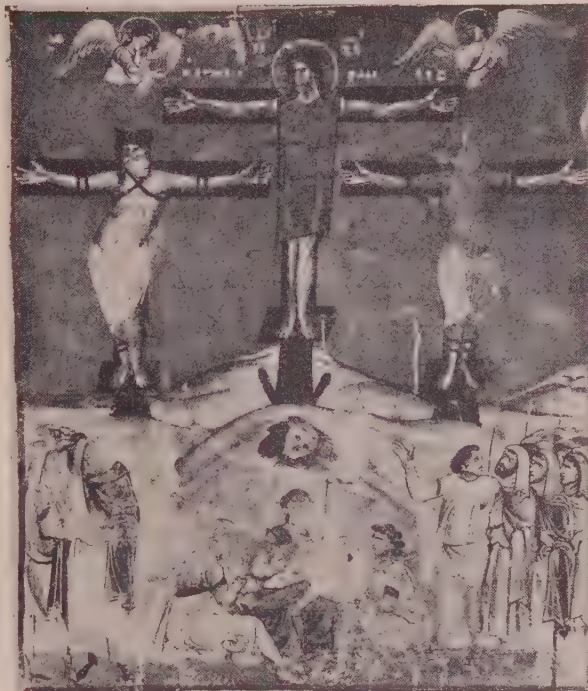


Abb. 469. Die Kreuzigung, Miniatur aus einem Evangelium in Berlin (Kgl. Bibl. Nr. 66).



Abb. 470. Kreuzabnahme und Grablegung, Miniatur aus einem Evangelium in Paris (Bibl. nat. Nr. 74)  
(nach Omont, *Evangelies avec miniat. byz. de l'XI siècle*, Paris 1908).





Abb. 471. Der Phönix und der Priester, Miniatur aus dem Physiologuskodex in Smyrna (Ev.-Schule)

(nach Strzygowski, Der Bilderkreis des griech. Physiologus, 1899, Byz. Archiv II).

Selbstgerechtigkeit. Sie will den Büsser lehren, wie er durch alle Stufen der Reue und Entsagung von Sprosse zu Sprosse zur Seligkeit des Paradieses aufsteigt. Wie verbreitet dieses Buch war, erhellt aus der Tatsache, daß die gar nicht einmal zahlreichen illustrierten Handschriften tiefgehende Verschiedenheiten zeigen. Anscheinend hat es wiederholt die Phantasie der Maler aufs neue angeregt. Gemeingut ist nur die Hauptdarstellung der Himmelsleiter selbst, an deren Fuß Johannes steht. Die älteste Redaktion dürfte wohl die jenes in feinsten Kleinmalerei ausgeschmückten vatikanischen Kodex (Nr. 394) aus dem 11. Jahrhundert, des ältesten überhaupt erhaltenen, sein. Ihre künstlerische Tradition reicht offenbar bis in altchristliche Zeit zurück, da die Tugenden und Laster, von denen Johannes Klimakos zu seinen Schülern spricht, hier als Personifikationen in antiker Tracht und zum Teil sogar nackt auftreten, einander bekämpfen, die einen den emporkommenden Mönch zu stützen und hinaufzuziehen, die anderen ihn von der Leiter herabzureißen suchen. Mit erstaunlicher Sicherheit sind diese Figürchen bis in die Einzelheiten ausgearbeitet, jeder frische Lebenshauch aber ist aus ihnen entwichen. In einer zweiten vatikanischen Handschrift (Nr. 754) ist nur ein das Inhaltsverzeichnis bildendes Sammelbild aus zwei- bis dreifigurigen Gruppen in diesem kleinsten Maßstab zusammengesetzt. Darauf folgt eine Reihe von größeren Miniaturen, die uns immer wieder Mönche trauernd, grübelnd, weinend und verzweifelnd vor Augen stellen. Der Realismus der Klosterkunst bricht hier wieder mit ursprünglicher Stärke durch und bemächtigt sich auch des physiognomischen Ausdrucks. Viel allgemeiner gehalten sind die Allegorien einer anderen, jedenfalls viel älteren Redaktion, wenngleich sie nur in einem Kodex des Sinaiklosters (Nr. 418) aus dem 12. Jahrhundert vorliegt, und vielleicht daselbst entstanden.

Auch der Illustration des Physiologus, eines aus dem Altertum ererbten Werkes der christlichen Wissenschaft (Teil I, S. 289), hat die Mönchskunst ihren Stempel aufgedrückt, nachdem in dasselbe durch die Theologie im Laufe der Jahrhunderte eine mannigfaltige allegorische Erläuterung hineingearbeitet worden war. Daß auch der Bilderkreis einen altchristlichen Grundstock enthält, ist in hohem Grade wahrscheinlich, obgleich es in der einzigen illustrierten Handschrift, die wir besitzen, — sie gehört der Evangelischen Schule in Smyrna — kaum möglich ist, die ältere und die spätere Schicht reinlich voneinander zu scheiden.

von Gliederpuppen wirken (Abb. 470), während die Faltengebung zu einer Art Schraffierung herabsinkt, der man, wohl in Nachahmung der Emailtechnik, durch Goldlichter einen dekorativen Reiz zu geben sucht.

Einzelne von diesen Handschriften gehören zugleich zu den bilderreichsten unter allen erhaltenen, so vor allem die zierlichste und in ikonographischer Hinsicht bedeutsamste in Paris (Nr. 74) eine venezianische (in S. Giorgio dei Greci) aus dem 11. Jahrhundert, eine Florentiner (Laur. VI, 43) und andere mehr. Da die Kompositionen durchweg auf dem ungedeckten Pergamentgrunde ausgeführt und auch innerhalb des Textes nicht von einem Rahmen umschlossen sind, ist die Vermutung kaum abzuweisen, daß dieser Redaktion eine altchristliche syrische Randillustration des Evangeliums (Teil I, S. 293 ff.) zugrunde liegt. Wir haben es hier offenbar mit den Erzeugnissen gewisser Klosterwerkstätten, sei es auf dem Athos, sei es in Byzanz selbst, zu tun.

Der Stil dieser Handschriftengruppe hat auch in einzelnen Denkmälern der theologischen Psalterillustration seine Parallelen, seine höchste technische Vollendung aber erreicht er in den Miniaturen des wichtigsten Kodex einer vielgelesenen mönchischen Moralschrift.

Die „Himmelsleiter“ des Johannes Klimakos, der gegen Ende des 6. Jahrhunderts im Sinaikloster lebte, stellt das Asketenideal der orthodoxen Kirche von seiner dunklen Kehrseite dar — die völlige Ertötung jedes tätigen Lebensinteresses in selbstquälerischer Grübeleien und innerer Zermarterung, gepaart mit

Immerhin dürften die Tierfiguren selbst und Fabelmotive, wie der tote Fuchs, der aufspringend die Raben packt, auf frühe Vorbilder zurückgehen, haben sich ihnen doch antike Typen wie der Kentaur, die Sirene, der Seedrache und andere mehr hinzugesellt. Auch Personifikationen wie Tag und Nacht und eine Flußnymphe, die augenfällig die gleiche Abhängigkeit verraten, wird nicht erst die byzantinische Miniaturmalerei aus anderer Quelle hineingetragen haben. Ebenso mögen einige Allegorien, wie der Fang des Einhorns durch die Jungfrau, in dem das Mittelalter ein Sinnbild der Empfängnis Marias erkannte, und die Entdeckung des Phönix durch den Priester (Abb. 471) ebenfalls schon zum altchristlichen Grundbestande der Illustration gehören. Aber nicht sie geben der Smyrnaer Handschrift das charakteristische Gepräge, sondern eine Bilderreihe, die zum Teil in engster Beziehung zur theologischen Psalterredaktion steht oder vielmehr schon aus dieser geschöpft ist. Es sind das alt- und neutestamentliche Szenen, wie die Kreuzigung, die Anastasis, der Engelsturz, der Besuch der Engel bei Loth usw. Ihre oft recht gezwungene Heranziehung zeugt für die gleiche Geistesrichtung und steht nicht immer im Einklang mit dem Text. Durch fortgesetzte Überarbeitung von Wort und Bild scheinen sich aber auch noch jüngere Erweiterungen ergeben zu haben, welche durch eine unmittelbare Bezugnahme auf das Mönchsleben veranlaßt worden sind. Der Vergleich der Tauben mit Nonnen, welche zur Kirche gehen, oder die Darstellung der Priesterweihe (beim Prion) verdanken ihre Einführung eher einer Zeit unangefochtenen Einflusses auf das Volksleben als der Kämpfe um höhere Güter. In den Eigenschaften der Tiere sieht diese Interpretation Sinnbilder für das Verhältnis des lebenden Menschen zu Gott und der Welt. Der Stil unterscheidet sich vom ausgeglichenen Durchschnittsstil des späteren 11. Jahrhunderts nur in seinem Streben nach einer sehr schlanken Gestaltenbildung und durch die ziemlich gebundene, mitunter fast hölzerne Bewegung, besonders in den letzterwähnten Bildern. Eine geschicktere Hand hat die Miniaturen einiger angehängten Abschnitte aus der Topographie des Kosmas Indikopleustes ausgeführt. Einen weiteren Anhang des Smyrnaer Kodex bildet eine Folge von Bildern, die in der mystischen Sprache des Akathistoshymnus (Teil I, S. 310) ihre Wurzel haben. Sie bringt verschiedene Ikontypen der Gottesmutter mit dem Thron, der Arche Noahs, der Stiftshütte und ihrem Gerät in Parallele und bietet das erste Beispiel für diese zum Teil bis in altchristliche Zeit zurückreichende (Teil I, S. 99) Bildsymbolik der späteren „Hermeneia“ (s. unten), nach der z. B. die Hodegetria Moses im brennenden Busch erscheint.

Daß es von dem Akathistoshymnus im byzantinischen Mittelalter eine ziemlich verbreitete Illustration gab, bezeugt auch ein Moskauer Kodex (Synodalbibl. Nr. 429). Sie ist wahrscheinlich aus einer Weiterbildung einer altchristlichen Redaktion entstanden, die auch in den Miniaturen einiger mit dem serbischen Psalter vereinigten Hymnen ihre Einwirkung erkennen läßt. Die durch den Bilderstreit gesteigerte Verehrung der Gottesmutter hat jedoch in der Buchmalerei einen noch reicheren Niederschlag hinterlassen, und es ist kein Zufall, daß uns das wichtigste Marienbuch des byzantinischen Mittelalters nur in einer jüngeren Redaktion vorliegt. Erst der

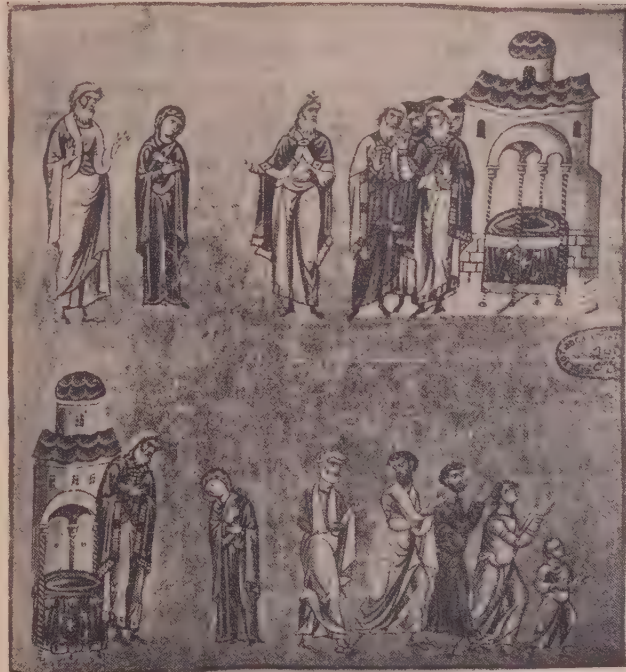


Abb. 472. Freisprechung Marias und die Heimkehr der Gatten mit Josephs Söhnen, Miniatur aus dem Jakobuskodex in Rom (Vat. gr. Nr. 1162)

(nach Stornaiolo, *Miniatur delle Omilie di Giacomo monaco. Rom 1910. Cod. e Vat. sel. Ser. min. I*).





Abb. 473. Der hl. Mamas, Miniatur aus einem Athoskodex der Homilien Gregors d. Theol. (Dionysiu Nr. 63)

in Konstantinopel zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert lebende Mönch Jakobos von Kokkinobaphos hat wohl in seinen Homilien die Legende und die theologische Spekulation literarisch zusammengearbeitet. Nicht viel später, wenn nicht gar gleichzeitig, entstand die Illustration dazu, die wir in zwei anscheinend von derselben Hand ausgeführten, übereinstimmenden Miniaturenhandschriften in Rom (Vat. Nr. 1162) und Paris (Nr. 1208) besitzen.

Auch sie ist jedenfalls nur zum kleinsten Teil neu erfunden. Am ehesten dürften die ganzseitigen Kompositionen, welche die Bedeutung der Gottesmutter für die Erlösung der Menschheit zur Anschauung bringen sollen, — so z. B. die der Verkündigung vorausgehenden Szenen, welche die Dreieinigkeit im Sinnbild des kreuzüberhöhten

Thrones, der sog. „Etimasia“, vorführen und den Ratschluß zur Entsendung Gabriels schildern, — ihren Ursprung byzantinischer Bildtheologie verdanken. Traditionelle Vorlagen haben hingegen sowohl die einfachen alt- und neutestamentlichen Textbilder bestimmt als auch die größeren Miniaturen, die das Leben der Gottesmutter in aller Ausführlichkeit erzählen. Da die Homilien sich darin oft wörtlich an den Text des Protoevangeliums anlehnen, so liegt die Vermutung nahe, daß auch die Bilder eine zugehörige verlorene ältere Miniaturenfolge wiedergeben. Alle Einzelheiten des Berichts: wie Anna, von Kummer bedrückt, im Garten von ihrer Dienerin durch den Hinweis auf das Taubennest getröstet wird und wie ihr dann vom Engel die Erfüllung ihres Gebetes verheißen wird, — wie sie dem heimkehrenden Joachim entgegeneilt und sich die Gatten küssen, Geburt und Kindheit Marias, der Tempelgang in Begleitung der Altersgenossen, die Aufforderung der Witwer zur Bewerbung um Marias Hand durch Heroldsruf, der Joseph veranlaßt, seine Arbeit zu verlassen, und später die Beschuldigung der Jungfrau und das Gottesgericht im Tempel, endlich die Freisprechung (Abb. 472) und die Begrüßung der Freigesprochenen durch Josephs Söhne, — alles das wird mit größter Breite in lebendiger Erzählung vorgetragen. Die Schilderung nimmt manchmal beinahe novellistischen Charakter an. So kommt z. B. Gabriel durch das Fenster hereingeflogen. Dabei findet mancher Zug, der im Text des Jakobos fehlt, eine Hervorhebung. Die Selbständigkeit der künstlerischen Tradition wird durch solche Überschüsse erwiesen. Ihre Wurzeln scheinen in die altchristliche Zeit hinauszureichen, und zwar in die syrisch-palästinensische Kunst. Von der reichen Blüte ihrer Apokryphenillustration vermitteln uns nur solche byzantinischen Kopien eine Vorstellung. Wie das Nikodemosevangelium (Teil I, S. 293), so muß auch das Protoevangelium schon eine altchristliche Bilderfolge (Teil I, S. 128) hervorgerufen haben. Die Vorlage der byzantinischen Grundredaktion scheint aber, nach einzelnen Bildtypen zu schließen, eher ein illustriertes nestorianisches Marienleben gewesen zu sein. In stilistischer Hinsicht weist vor allem die in mehrstreifiger Anordnung mit kontinuierlicher Zeitauffassung aufgebaute, meist von unten nach oben abzulesende Komposition auf diese Zusammenhänge zurück. Auch die Heftigkeit der Bewegungen entspricht der syrischen Kunstrichtung und verallgemeinert sich in der byzantinischen erst im späteren Mittelalter. Endlich fehlt es in der Szene der Ruhe der Jungfrau auf der Flucht nach Ägypten nicht an einer kaum noch verstandenen antiken Personifikation der Erde. Daß aber der Miniator der erhaltenen Handschriften unmittelbar nach einer altchristlichen Vorlage gearbeitet hätte, ist angesichts ihres in das 11./12. Jahrhundert weisenden, völlig ausgeglichenen Stiles wenig wahrscheinlich.

In engster Beziehung zum Buchschmuck der Evangelien und der Menologien steht eine wohl schon im 11. Jahrhundert entstandene neue Illustrationsweise der Homilien Gregors des Theologen, in der kleinfigurige Bildchen aus dem Festzyklus in die zierlichen ornamentalen Kopfleisten eingeschlossen werden.

Von den verbreiteten Handschriften dieser Redaktion zeichnet sich ein Athoskodex (Russikon Nr. 6) durch eigenartige Textbilder aus, welche auf das Interesse der ersten Komnenenzeit an der heidnischen Vergangenheit ein helles Licht werfen. Die Miniaturen stellen sich die alten Götterbilder im Menschengesicht und Kostüm ihrer Zeit vor und wissen auch dem ersteren nicht mehr viel von antikem Ansehen zu geben. Andere Handschriften dieser Richtung bevorzugen die Heiligenlegende (Abb. 473).

Neben dem Buch bewahrt der kirchliche Gebrauch die von der Antike ererbte Pergamentrolle für liturgische Texte bis in das 12. Jahrhundert. Von den erhaltenen Handschriften weisen mehrere Bildschmuck auf, so vor allem eine aus dem Johanneskloster in Petrione ein Votivbild mit dem Täufer als Namensheiligen und dem heiligen Gründer inmitten der Mönchsgemeinde im besten Stil der Komnenenzeit (Konstantinopel, Bibl. d. russ. archäol. Inst.), zwei andere in Jerusalem (Griech. Kloster) und in Lawra (11./12. Jahrhundert) eine kleinfigurige Randillustration nebst Kopfleisten und Tierinitialen.

Seit ihren Anfängen nimmt die mittelbyzantinische Buchmalerei neben dem typischen Bildstoff auch einen Vorwurf künstlerischer Gestaltung aus dem zeitgenössischen Leben auf. Das sind die Porträtbilder der Besteller oder Empfänger des Buches. In ihnen fand die Beobachtungsgabe für individuellen Bildnischarakter fruchtbare Betätigung. Und so enthalten nicht nur hervorragende Bilderhandschriften (S. 523, Abb. 455 u. 468), sondern auch einzelne spärlicher illustrierte manche lebensvolle Darstellung byzantinischer Herrschergestalten, — vor allem z. B. ein Pariser der Homilien des Johannes Chrysostomus (Bibl. nat. Coisb. 79) den Kaiser Nikephoros Botaniates († 1181). Aber auch

andere weltliche Aufgaben waren der Schilderungslust der griechischen Miniaturisten gestellt.

Das lebhafteste Interesse an bewegter Handlung, das besonders in der Bibelillustration und in den Martyriumszenen seine Befriedigung suchte, hat auch zur Ausschmückung profaner Literatur den Weg gefunden. Der Eskurial besitzt eine Miniaturenhandschrift der Chronik des Johannes Skylizes, die wohl noch im 12. Jahrhundert vollendet wurde. Der künstlerischen Erfindung stand hier ein weiter Spielraum zur Verfügung. Und doch ist der Wert dieser Bilder mehr ein kulturhistorischer als ein künstlerischer. Die Buchmalerei hatte sich

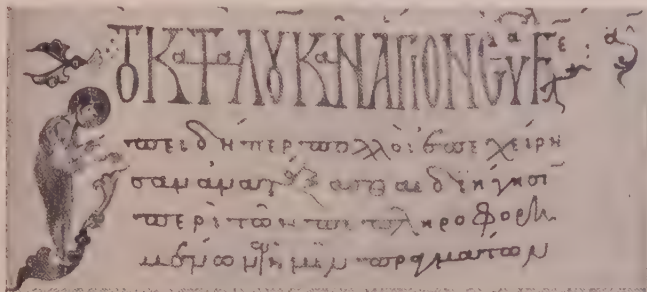


Abb. 474. Kanonestafel und Initiale des Ev. Lukas aus einem Athoskodex des Ev. (Dionysiu Nr. 4).



schon zu sehr an die oft wiederholten Formeln gewöhnt, als daß sie sich selbständig dem Banne der erlernten Zeichenweise entringen konnte. So machen noch jüngere Arbeiten wie die Illustration des beliebten Romans von Barlaam und Joasaph (Paris, Bibl. nat. Nr. 1128) und der illustrierte Alexanderroman in Venedig (S. Giorgio dei Greci) aus dem 13./14. Jahrhundert mehr den Eindruck der Verwilderung als des Fortschritts. Die Häufung der Figuren wird durch die unentwickelte Raumkomposition nicht bemeistert. In der ersten Paläologenzeit regt sich nicht nur im Monumentalstil (s. unten), sondern auch in der weltlichen Buchmalerei ein neuer Naturalismus, der im Epithalamion Andronikos II (Vat. Nr. gr. 1851) Zeremonialbilder der Hofgesellschaft in ihrer veränderten Zeittracht von etwas flüchtiger, aber frischer Auffassung hinterlassen hat.

Abendländischer Einfluß fängt bereits in den Monatsbildern eines in Trapezunt ausgemalten Kalenders aus dem Jahre 1346 in Watopädi (Nr. 954) herüberzuwirken an. Die ikonographische Tradition und die Technik bleiben gleichwohl in ihrem sicheren Geleise. Ja noch um Mitte des 15. Jahrhunderts beharrt die byzantinische Buchmalerei in einem Petersburger Evangelium (Öff. Bibl. Nr. VIII) in den Festbildern bei der traditionellen gebundenen Komposition, obgleich derselbe Maler am Anfang eine vollkommene freie Darstellung der Fahrt auf dem See Genezareth ausgeführt hat und die offenbar von der italienischen Kunst berührten Figurentypen auch in die ersteren aufnimmt. Die Zersetzung des Stils und der Niedergang der Kunstübung vollendet sich schnell mit dem Verzicht auf das Pergament als Schreibmaterial und Malgrund.

Wenn man der byzantinischen Buchkunst völlig gerecht werden will, darf man ihr Ornament nicht vergessen. Sie hat es verstanden, die in der Tradition liegenden spärlichen Ansätze dazu in reizvoller Weise auszugestalten, und was ihr die altchristliche Kanonesdekoration (Teil I, S. 293) bot, in neuem Geschmack umzubilden (Abb. 474). Die Scheinarchitektur ihrer Giebel- und Bogenfelder und die aus Zierborten und schmalen Leisten zu größeren teppichartigen Schilden auswachsenden Kopfstücke erfüllen sich allmählich mit einem neuen Blattornament, das die textilen Motive verdrängt. In lebhaftem Purpurrot, Blau und Grün mit weißen Lichtern heben sich die Blätter der stilisierten Ranken vom Goldgrund ab. Ziemlich strenge gewahrte Symmetrie beherrscht die Komposition. Daß dieser Blatt- und Rankentypus vorderasiatischen Ursprungs ist und auf das engste mit der Arabeske in ihren früheren Phasen zusammenhängt, unterliegt keinem Zweifel. Sein Urmotiv ist das akanthusartig stilisierte Weinblatt. Anscheinend hat die frühe Buchmalerei der mesopotamischen Klöster in Wechselwirkung mit der armenischen und islamischen diesen Teppichstil entwickelt. Begleitet wird ihre Aufnahme in den byzantinischen Kreis von dem Eindringen von Tierfiguren. Auch da fehlt es nicht an zahlreichen orientalischen Elementen. Leoparden, Elefanten und vor allem Affen begegnen uns am Rande der Kanonesarkaden oder über ihnen, auch Papageien (Abb. 474) in bunter Abwechslung mit den trinkenden Pfauen oder Tauben und anderen Vögeln altchristlicher Tradition. Ihnen haben die griechischen Maler eine besonders liebevolle Aufmerksamkeit geschenkt und alle Arten des Federvolks mit vortrefflicher Naturwiedergabe erfaßt. Die Phantasie durfte sich hier dem Spieltrieb überlassen. Ihre Einfälle stehen an Grazie nicht hinter den Drollerien der französischen Gotik zurück. Bald durchsetzt die Tiergestalt auch die Initialen, die im 9. Jahrhundert meist noch aus verknoteten Bandrankenmotiven bestehen, und fügt aus Tiergruppen jede Buchstabenform zusammen. Damit nicht zufrieden, führt sie sogar die Menschengestalt in die Initialen ein. Schreibende Evangelisten (Abb. 474), predigende Kirchenväter müssen es sich gefallen lassen. Der malende Lukas

(Dionysiu Nr. 61) bedeutet hier nicht mehr als irgendein anderes Genremotiv. Ja selbst die Eltern Christi bilden einmal ein M (Dionysiu Nr. 61), indem sie ihre Hände auf des Sohnes Schultern legen.

Auf dem von N. Kondakow, *Hist. de l'art byz. consid. par les miniatures*, Paris 1886 I/II gelegten Grunde hat sich die Forschung fruchtbar weiterentwickelt. Die Arbeit von J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustr. im Mittelalter*, Helsingfors 1895, wird ergänzt durch J. Strykowski, *Die Miniat. d. Serb. Psalters*, Denkschr. d. Ak. d. Wiss., Wien LII, 1906, und die Teil I, S. 306 o. a. Untersuchungen von A. Baumstark; vgl. auch Millet, *Rev. archéol.* 1908, S. 170 ff. Zur Literatur über die Evangelienillustration (Teil I, S. 306/7) lieferte weitere wichtige Beiträge Baumstark, *Or. Christ.* 1906, S. 412 ff. und *Röm. Quartalschr.* 1906, S. 174 ff. u. 1908, S. 26 ff. sowie H. Omont, *C. r. de l'Ac. des inscr. et b. lettres* 1912, S. 514 ff. (*Bibl. nat. Ev. N. 74 u. Psalter. N. 1335*); zur Illustration des Akathistos u. der Homilien des Jak. Mon. Baumstark, *Byz. Zeitschr.* 1907, S. 654 u. *Or. Christ.* 1904, S. 187; zur Kritik der Oktateuchkodices Millet, *Rev. archéol.* 1910, II, S. 71 ff.; zu den liturgischen Rollen vgl. B. Farmakowski, *Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple* 1901 und Joh. Georg Prinz zu Sachsen, *Zeitschr. f. christl. K.* 1911, S. 369 ff. Das Ornament der Miniaturmalerei behandelt Strykowski, *Veröffentl. der K. Univ.-Bibl. zu Tübingen*, I, S. 17 ff. (Kleinarmen. Miniat.). Im übrigen vergleiche die zu den Abbildungen zitierten Publikationen sowie im allgemeinen Diehl, *Manuel* usw., S. 561 ff. u. 785 ff. und Dalton a. a. O. S. 435 ff.

### 3. Der Monumentalstil und die Mosaikmalerei.

Alle Errungenschaften der Miniatur und die Neuerungen der Ikonenmalerei strömen der monumental Malerei des kirchlichen Bildschmuckes zu. In ihr erfolgt die letzte Steigerung des Stils in Verbindung mit der Baukunst. Die entschiedene Absage der byzantinischen Kunst an alle Bestrebungen einer illusionistischen Malerei beruht andererseits auf der übermächtigen Rückwirkung, die von der Monumentalmalerei ausgeht. Aber nicht die Bildgestaltung allein wird dadurch bestimmt, sondern auch an der Typenbildung arbeitet die kirchliche unausgesetzt neben der Ikonenmalerei mit. Denn die Berührung mit dem Dogma war hier eine noch engere infolge der liturgischen Ausdeutung des Kirchengebäudes. Je nach dem Sinn seiner einzelnen Teile werden die Ikontypen ausgewählt und abgewandelt. Die Unterscheidung der Christusbilder wurde hier bedeutsam, weil sie in den verschiedenen Räumen bald den Lehrer und Heiland, bald den eingeborenen Sohn (Immanuel), bald den dreieinigen Allherrscher versinnlichen sollten. Die Verteilung der Hauptbilder an feste Hauptplätze wurde schon zu Beginn der neuen Epoche festgestellt. Allmählich gliederte sich dann auch der übrige Bilderzyklus zwischen ihnen ein. Ikonenmalerei und Monumentalstil arbeiten zusammen in der typischen Ausprägung der dogmatisch wichtigen Szenen des traditionellen Bildstoffes. Für die Bedürfnisse der Maler, die die Wände der Kirchen auszuschnücken hatten, entstand wahrscheinlich schon im hohen Mittelalter ein theologisches Kunsthandbuch, in dem die wichtigsten Züge jedes Bildes kurz zusammengefaßt waren. Es liegt uns freilich nur in der späten Überarbeitung des Dionysios Phurnographos (zwischen 1710—1733) unter dem Titel der „Hermeneia“ als das sogenannte „Malerbuch vom Berge Athos“ vor. Doch bezeugen schon Fresken und Mosaiken des späteren Mittelalters die Befolgung seiner Regeln.

Vom Ungemach des Bildersturmes war die Monumentalmalerei am stärksten betroffen worden. Die Masse der älteren Bilder war zerstört oder übertüncht, als sie wieder frei arbeiten dürfte. Und doch war die Tradition nicht völlig abgebrochen. Das beweist schon die Erhaltung der Mosaiktechnik durch zwei Generationen. Sie vermochte gleich nach dem Nizänischen Konzil einen neuen Aufschwung zu nehmen. Das Ausland, vor allem Rom, hatte den Künstlern inzwischen Arbeitsgelegenheit geboten. Daß es noch im 8. Jahrhundert unter byzantinischer Verwaltung stand, bildete für die aufstrebende päpstliche Macht kein Hemmnis



ihrer durchweg bilderfreundlichen Stellungnahme. In der eingessessenen griechischen Kolonie und ihrem Mönchtum fand sie eine um so stärkere Stütze. Seit Zacharias I. († 752) bestiegen wiederholt Griechen den päpstlichen Stuhl. Ihren künstlerischen Niederschlag hat dieses halb gräzisierte Kirchenleben, wie schon in den Zeiten Johannes VII. und seiner Vorgänger (Teil I, S. 443), vor allem in S. Maria Antiqua hinterlassen. Eine lebhaftere Anteilnahme an orientalischen Märtyrerlegenden verrät hier in den neuen Fresken den Geist des Bilderstreits.

Zu den älteren Fresken des Altarraums und des Mittelschiffs kamen hier eine alt- und neutestamentliche Bilderfolge und zahlreiche Heiligengestalten in den Nebenschiffen hinzu. Doch lassen sich aus dem zerstörten Bestande nur einige Szenen der Geschichte Noahs, Jakobs und Josephs an der linken Seitenwand deutlicher erkennen und in einer Tür derselben eine noch sehr einfache Darstellung der sog. Anastasis. Wie die Mosaiken dieser Jahrhunderte, geben sie sich als schwächere Abbilder des gleichzeitigen byzantinischen Monumentalstils zu erkennen. Doch zwingt die Technik den Maler, den Goldgrund durch den dunkelblauen Grundton zu ersetzen. Derselbe Unterschied härterer Linienführung kennzeichnet die im linken Seitenschiff unterhalb der biblischen Szenen links von Christus, dessen Thron die Mitte einnimmt, aufgereihten heiligen Päpste und in Rom verehrten Märtyrer und die ihnen rechts entsprechenden griechischen Kirchenväter als traditionelle Typen der Mosaikmalerei. Diese Malereien mögen ungefähr gleichzeitiger Entstehung mit den besterhaltenen Fresken im linken, unter Papst Zacharias I. († 752) neu ausgeschmückten Nebenraum des Presbyteriums sein. Wir sehen da die Qualen des frommen Knaben Quiricus dargestellt, dessen Standhaftigkeit auch seine Mutter Julitta in ihrer Bekenntnistreue bewahrte. Die Schilderung entspricht unverkennbar dem Miniaturentypus eines griechischen Menologiums, die derbfällige Ausführung aber weist wie auch bei dem biblischen Zyklus eher

auf lokalrömische Künstler zurück. Von der Hand eines Griechen dürfte hingegen die schöne Kreuzigung in der quadratischen Nische der Rückwand (Abb. 475) herrühren, trotz lateinischer Namensüberschriften der Nebenfiguren, von denen der Christi Seite durchstechende Krieger — Longinus genannt — und der namenlose Scherge mit dem Essigschwamm in kleinerem Maßstabe, aber in unklarer Raumbeziehung, der eine in grüner Tunika vor rotem, der andere in roter vor gelbgrünem Berghintergrund eingestellt sind. Diese abgekürzte Fassung des historischen Kreuzigungstypus der altchristlich syrischen Kunst (Teil I, S. 295), dem sie und die Gestalten Marias und des Gekreuzigten im purpurnen Kolobion entstammen, erscheint in Rom schon durch eines der Mosaiken Johannes VII. (s. unten) vertreten, ja in noch einfacherer dreifiguriger Komposition sogar in einer Katakombenfreske von S. Valentiniano (gegen 649 n. Chr.). Fast antik wirkt noch die sichere Haltung des Johannes, dessen Blick und Gebärde sich vermittelnd an den Beschauer wendet, wie das im mittelalterlichen Bildtypus der Kreuzigung nie, wohl aber in anderen Szenen vorkommt. Das Hauptgewicht fällt bereits auf die seelische Vertie-

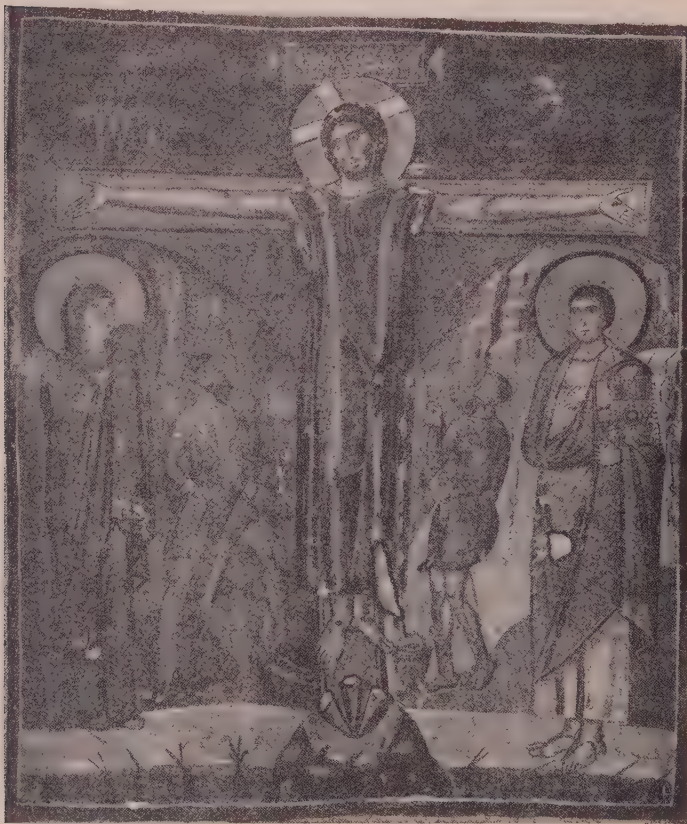


Abb. 475. Die Kreuzigung, Wandgemälde in S. Maria Antiqua (Rom).

fung des Schmerzausdrucks im Antlitz der Mutter und des Sohnes. Der Christuskopf steht dem späteren Ideal nicht mehr fern, bewahrt aber die dunkle Färbung von Haar und Bart des altchristlichen Stammtypus (Teil I, S. 288 und 296). An den Seitenwänden der Nische ergänzen Dattelpalmen die schematisch gewordene Szenerie. An Verzeichnungen fehlt es nicht, dagegen ist die malerische Anschauungsweise in der Freskotechnik vermögend geblieben, die Formen in Licht und Schatten auszurunden, in den Fleischpartien mittels grüner Unterma- lung der letzteren, und im Gewande weiche Über- gänge wiederzugeben. Von diesem Eindruck läßt das unter der Nische befindliche Zeremonialbild viel vermissen. Die Apostelfürsten zu Seiten der thronenden Maria im perlenbesetzten Purpurkleide, die das segnende Kind nach alter Weise auf ihrem Schoße hält — leider fehlen ihnen die Köpfe und den ersten drei auch die Büste —, der betende Quiricus und der Stifter Theodotus zur Rechten, Julitta und Zacharias I. zur Linken stehen mit abwärts gerichteten Füßen in strenger Frontalität vor uns. Sie erinnern uns auch durch den straffen Faltenzug und das helle Kolorit, in dem zum Weiß der Gewänder noch Goldgelb bei den Märtyrern und tiefes Braunrot für die kirchlichen Würdenträger hinzutritt, an die Typen der römischen Mosaiken dieser Jahrhunderte.

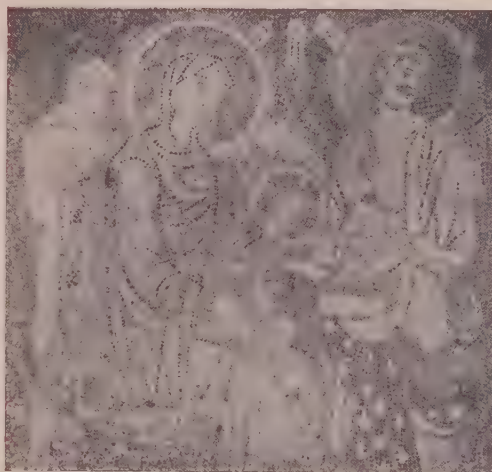


Abb. 476. Anbetung der Magier, Bruchstück eines Wandmosaiks aus dem Oratorium Johannis VII. in Rom (S. Pietro).

In der bis zur Erstarrung repräsentativen Auffassung entspricht den Heiligengestalten von S. Maria Antiqua die in Florenz (S. Marco) befindliche, im Kostüm einer byzantinischen Kaiserin dargestellte betende Maria, ein Bruchstück des unter Johann VII. († 707) in einem Oratorium der alten Petersbasilika, das Bramante abbrechen ließ, vollendeten reichen Bildschmuckes. Dieser Mosaikenzyklus, von dem sich außerdem ein Ausschnitt aus der Magieranbetung (Abb. 476) u. a. m. in Rom (S. Maria in Cosmedin) erhalten hat, umfaßte, wie der ältere Freskenschmuck von S. Valentiniano, das Leben der Gottesmutter und des Herrn mit Einschluß der Passion. Auf der anderen Langwand aber war die Geschichte der beiden Hauptapostel bis zu ihrem Martyrium geschildert. Die ganze Komposition der Magieranbetung spricht für die unverminderte Fortdauer des byzantinischen Einflusses in diesen Mosaiken, deren schwächliche Zeichnung und jeder kräftigeren Schatten entbehrende Farbenwirkung wohl die allgemeine, auf rein koloristische Formgebung gerichtete Entwicklungsstufe der Mosaikmalerei (S. 441 u. 445/6) vor dem Anbruch des Bildersturmes kennzeichnet. Die stockende Kunstübung der Folgezeit hat augenscheinlich eine Vergröberung dieser malerischen Technik herbeigeführt. Griechen haben gewiß an den Mosaiken Gregors II. († 732) und Leos III. († 816) im Lateran und im Atrium der Petersbasilika unter Papst Stephan III. († 767) mitgearbeitet, von denen leider nur noch das Pontifikalbuch Kunde gibt. Wenn wir das einzige erhaltene am Triumphbogen der Basilika S. Nereo ed Achilleo von der Wende des Jahrhunderts befragen, so erlaubt dieses immerhin Rückschlüsse auf die vorhergehende Entwicklung zu ziehen.

Zwar hat ungeschickte Restauration in der zu schematischer Symmetrie aufgelösten Komposition der Verklärung die Härten der Gestaltenbildung verschärft, aber sie sind weder ganz auf deren noch ausschließlich auf Rechnung der lokalen Tradition zu setzen. Vielmehr bestätigt das Mosaik, was schon die repräsentativen Darstellungen in S. Maria Antiqua verraten, daß die Entwicklung des feierlichen Monumentalstils die schon im 7. Jahrhundert eingeschlagene Richtung (S. 444) nicht verlassen hatte. Die Schattenlosigkeit erscheint bis zum äußersten getrieben. Die blaugrünen Linien bezeichnen die Faltengebung und verleihen zugleich den weißen Gewändern einen Anhauch von Farbigkeit. Alle feineren malerischen Werte aber sind





Abb. 477. Die Gottesmutter mit dem Kinde und Engelpaar, Gewölbmosaiken des Altarraumes der Koimesiskirche (Nicäa) (nach O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, 1903).

verloren. Auch in den Seitengruppen der Verkündigung und der von einem Engel angebeteten Gottesmutter mit dem Kinde — gleichsam der erfüllten Verheißung —, die vollkommen im Geiste byzantinischer Bildtheologie gedacht sind, durchziehen nur wenige Schattenfurchen ihr Purpurgewand.

Während sich die ältere Tradition in der römischen Schule in Anlehnung an die lokalen Vorbilder auslebt und in den von Paschalis I. († 827) und Gregor IV. († 844) gestifteten Mosaiken von S. Maria in Domnica und S. Prassede, wo der Triumphbogen von S. Cosma e Damiano (S. 416) geradezu kopiert ist, von S. Cecilia und S. Marco hauptsächlich eine Steigerung der koloristischen Wirkungen erfährt, setzt im Osten seit der Reaktion unter Irene und Konstantin VI. eine neue Stilbildung ein.

Daß die künstlerischen Kräfte nur geschlummert hatten, bereit, in der Monumentalmalerei zu neuem Schaffen zu erwachen, davon zeugen einzelne unschätzbare Reste frühmittelalterlicher Kunsttätigkeit, die der späteren Bildervernichtung entgangen sind. In Nicäa selbst verdanken die Mosaiken des Presbyteriums der Koimesiskirche (S. 451/2) ihre Entstehung, wenn nicht alle Anzeichen trügen, teils noch der Übergangszeit, teils erst dem Ende des Bilderstreits. Die ursprüngliche Ausschmückung des Altarraums fällt mit dem Neubau des Abts Hyakinthos zeitlich zusammen, kehrt doch sein Monogramm am Anfang und Schluß der feierlichen Weihinschrift wieder, welche sich zwischen ornamentalen Mosaikborten an der Stirnseite des Apsisgewölbes herumzieht. „Deinem Hause geziemt Heiligkeit in der Länge der Tage“ (Ps. 93, 5) verkündet dieselbe. Der Bildschmuck strömt eine Gedankentiefe von einfacher Klarheit aus und verwirrt uns noch nicht durch die Überfülle der Motive, wie sie sich später oft im Altarraum mittelbyzantinischer Kirchen zusammendrängt.





1

1. Das Pfingstwunder und Brustbilder von Heiligen



2

2. Die Gottesmutter und Heilige, Joachim, die hl. Anna, Stephanus und Panteleimon } Gewölbmosaik aus dem Narthex der Nea Moni (Chios).







1



2

1. Geburt Christi und Hirtenverkündigung } Wandmosaik der Chorakirche (Kachije-Djami) in Konstantinopel  
2. Christus als Wundertäter Kranke heilend } (um 1300 n. Chr.)





Die beiden Engelpaare, welche, als Vertreter der himmlischen Hierarchie durch Namensüberschriften gekennzeichnet (Abb. 477), zu Seiten des Tonnengewölbes den im Scheitel desselben befindlichen Thron der dreieinigen Gottheit (die sog. Etimasia) umgeben, beten den Eingeborenen Sohn Gottes an, wie zwei weitere unter ihren Füßen sowie in dem von drei Strahlen durchsetzten Himmelssegment in der Apsis eingefügte liturgische Inschriften (aus Hebr. I, 5 u. 6) bezeugen. Als Symbol Christi ragte inmitten der letzteren ursprünglich ein auf dem noch erhaltenen Prunkschemel aufgerichtetes Kreuz empor. Daß im 8. Jahrhundert der typische Bildschmuck der Apsis nur aus einem solchen Kreuze zu bestehen pflegte, bestätigt nicht nur ein wohlerhaltenes Gegenbeispiel in der Agia Irene in Konstantinopel (Abb. 329) aus der Zeit ihrer Erneuerung unter Konstantin V. (S. 384), sondern auch das jüngere Apsismosaik der Sophienkirche in Saloniki (s. unten). Mag nun dieser ganze zusammengehörige Bildbestand der Koimesiskirche mitsamt dem Bau noch vor dem Bildersturm oder unmittelbar nach dem II. Nicänum geschaffen sein, — so hat er in der Folgezeit doch zweifellos bei einer Ausbesserung noch eine Umgestaltung erfahren, durch die erst die Gestalt der das Kind vor ihrer Brust in beiden Armen haltenden, gleichsam „empfangenden“ Gottesmutter an Stelle des Kreuzes eingesetzt worden ist sowie anscheinend auch die über ihr im Gewölbscheitel angebrachte segnende Gotteshand. Die Grundlehre der Kampfeszeit, das Inkarnationsdogma in seiner Beziehung zur Trinitätsvorstellung, wird dadurch im Bilde vorgetragen.

Steht uns der mittelbyzantinische Erzengeltypus (Abb. 477), dessen Tracht im Vergleich zu seinen altbyzantinischen Vorläufern (Teil I, Abb. 363) mit der Zeitsitte gewechselt hat, hier zum erstenmal vor Augen, so verrät die überschlanke Gestalt der Gottesmutter mit dem schwächtigen Oval des Köpfchens noch deutlich genug ihre Abkunft von dem syrischen Marientypus der altchristlichen Kunst (S. 441) und ihren traditionellen Zusammenhang in Standweise und Gestaltenbildung mit den Mosaiken des 7. Jahrhunderts (S. 445). Daß sie und jene aber nicht aus der Hand eines Künstlers hervorgegangen, ja nicht einmal gleichzeitig sind, beweisen die ganz verschiedenen Proportionen (von 9 und 7 Kopflängen), — beweist auch die ungleichartige, bei den Engeln noch ganz mit den malerischen Mitteln der Farbe, bei Maria viel stärker mit der Umrißlinie arbeitende Mosaiktechnik. In ihrem Antlitz und in der wohlverstandenen Gesichtsbildung des Kindes erkennen wir bereits die Anfänge der mittelbyzantinischen Formengebung, während in den ersteren noch die ältere malerische Tradition (S. 442 u. 542) fortzuleben scheint. Dem annähernd gleichzeitigen ähnlichen Muttergottesbilde des Triumphbogenmosaiks von S. Nereo ed Achilleo in Rom (S. 543) erscheint die Gestalt zwar stilverwandt, in der Durchbildung der Einzelformen aber weit überlegen. Der Mosaizist der Koimesiskirche beweist ein ungleich lebendigeres Gefühl für das Stoffliche, indem er die schwer herabhängende Gewandmasse durch zahlreiche straffe, aber der Fußstellung entsprechende Faltenzüge teilt, während er auf den Armen die kleinen Querfalten im leichteren Überwurf häuft. Er hat seinen Namen in einer zwischen dem rechten Engelpaar, dessen Flügel deswegen bestutzt worden sind, herablaufenden metrischen Inschrift genannt: „Naukratios befestigt die göttlichen Ikonen“. Das klingt im Ausdruck zu sehr an „die Wiederbefestigung (Anastelosis) der heiligen Ikonen“ an, als daß wir darin nicht eine Bestätigung für den chronologischen Zusammenhang der Mosaiken von Nicäa mit den Zeitereignissen erblicken sollten. Ob aber die das Stiftermonogramm enthaltenden älteren Teile des Bildschmucks aus der letzten Zeit vor dem Bildersturm oder aus den auf das II. Nicänum folgenden Jahren herrühren, bleibt noch, wie die Bauzeit der Kirche (S. 451), eine offene Frage.

Nicht nur die weltentrückte Stadt der Synoden, sondern sogar die zweite Kapitale des Reiches bewahrt augenscheinlich Überbleibsel jener ersten Wiedergeburt der Monumentalmalerei. In Saloniki bürden uns die Monogramme der Kaiserin Irene und ihres Sohnes Konstantin VI. sowie des Bischofs Theophilos, der selbst am Konzil teilgenommen hatte, dafür, daß die Apsis der Sophienkirche damals noch das Bild eines mächtigen Kreuzes enthielt, dessen





Abb. 478.  
Die Himmelfahrt,  
Kuppelmosaik der  
A. Sophia (Saloniki)

(nach Ch. Diehl et M.  
Le Tourneau, Mon. et  
mémoires. Fond. Piot.  
1909. XVI).

Arme bis heute, wie in Nicäa, teilweise im Goldgrund erkennbar geblieben sind. An seine Stelle trat auch wohl in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts die Gestalt der thronenden Gottesmutter mit dem Kinde. Die sich am unteren Saum herumziehende ursprüngliche Weihinschrift ist durch Einfügung des Prunkschemels in der Mitte zerschnitten worden. Das Tonnengewölbe des Presbyteriums trägt im Mittelpunkt eine regenbogenfarbige Aureole, die ein Kreuz auf silbernem Grunde umschließt, und zu beiden Seiten ein reicheres Gittermuster mit Kreuz- und Blattfüllungen, über dem andere ornamentale Borten das Gewölbe einsäumen und unter dem jene Monogramme eingefügt sind. Das Vorhandensein dieser älteren Dekoration erklärt es, warum in der Kathedrale von Saloniki dem Verlangen der neuen Zeit nach bedeutungsvollem Bildschmuck durch die bloße Aufnahme der Gottesmutter in die Apsis Genüge geschehen ist. Sie erscheint hier in dem noch altertümlicheren ikonographischen Schema der thronenden Himmelskönigin (s. Teil I, S. 440/41). Zudem ist der Segensgestus des Kindes, das, wie in Nicäa, ein goldenes Gewand trägt, zum feierlichen Erheben der Rechten geworden. Seine feingliedrige und im Verhältnis zur wuchtigen Erscheinung der Mutter allzu klein geratene Gestalt unterliegt freilich dem Verdacht nach späterer Erneuerung.

Der Mosaikschmuck beschränkt sich nicht auf den Altarraum. Vielmehr spricht alles dafür, daß auch das Kuppelmosaik der Himmelfahrt in der Agia Sophia (Abb. 478) als ungefähr gleichzeitige Arbeit und als ein Beispiel bildlicher Ausschmückung der Hauptkuppel aus der nächsten Folgezeit des Bildersturmes anzusehen sei. Daß es noch älter sein könnte, dem widersprechen nicht nur die geschichtlichen Voraussetzungen, sondern das Gegenteil ergibt sich auch aus einer in der Girlande, welche den Gewölbansatz umkränzt, leider nur teilweise erhaltenen Inschrift. Das Werk, dessen Stiftung sie einem Bischof Paulus nachrühmt, könnte jedenfalls nur ein älteres, untergegangenes Kuppelmosaik — vielleicht aus dem 7. Jahrhundert, in dem uns dieser Bischofsname begegnet, — gewesen sein.

Wenn man hingegen einen Überrest davon in der Gestalt Christi, der in goldgelichteten Gewändern auf dem Regenbogen thront und seine Füße auf die Erde setzt, in der aus blaugrauen Zonen verschiedener Helligkeit zusammengesetzten Glorie zu erkennen geglaubt hat, so hält diese Vermutung einer näheren Prüfung nicht Stand. Keine Spur verrät, daß die beiden Engel, welche das ganze Mittelrund tragen, erst nachträglich eingefügt wurden, diese aber geben sich in allen Stücken als die Brüder der anderen zwei zu erkennen, die an Marias Seite getreten sind und die Worte „Ihr Männer von Galiläa“ usw. (Apostelgeschichte I, 11) an die umstehenden Apostel richten. Eine über deren Köpfen eingelegte Inschrift enthält die angeführte Textstelle. Die Gestalt der Gottesmutter fällt in die Hauptachse des Naos, so daß der Blick des Eintretenden sie trifft und durch die Haltung ihrer im Gebet erhobenen Hände zur Erscheinung über ihr empor gelenkt wird. Die lebhaften Gebärden ihrer Begleiter führen das Auge rechtsherum weiter durch den Kreis der Jünger des Herrn, von dem staunend zurückweichenden Petrus bis zum gläubig lauschenden Paulus, hinter dem Andreas andächtig aufblickt. Physiognomischer Ausdruck und Bewegung der Gestalten sind mannigfaltig abgestuft und dem Charakter angepaßt. Die Erregung steigert sich auf der Gegenseite bis zum vollen Zurückwerfen der Köpfe, wodurch der Beschauer immer wieder auf Christus gewiesen wird, — um allmählich abschwelkend zu verklingen.

Ein kraftvoller, ja fast ungeschlachter Realismus beherrscht die Darstellung. Er hat in seiner Unmittelbarkeit nichts gemein mit der etwas geschraubten Leidenschaftlichkeit, wie sie aus den Mosaiken des späteren Mittelalters zu uns spricht. Nein, — hier weht derselbe Geist naiven Nacherlebens der heiligen Geschichten wie im Chludow-Psalter. Echt byzantinischer Volksgeist durchdringt den traditionellen Bildtypus. Kein zweites Werk der mittelalterlichen Monumentalmalerei läßt sich diesem Mosaik vergleichen. Viel eher käme seine Entstehung in altbyzantinischer Zeit in Frage, wenn sie nicht durch den oben dargelegten Tatbestand und durch den Stil ausgeschlossen würde. In keine Entwicklungsphase der griechischen Kunst fügt es sich hingegen seinem stilistischen Charakter nach besser ein als in die erste Folgezeit des Bilderstreits. Das erhellt aus seinem Verhältnis zu den römischen Mosaiken derselben Jahrzehnte.

Die Apsiden von S. Prassede, S. M. in Domnica und S. Cecilia werden sogar von ähnlichen Blumengewinden umsäumt wie das Kuppelmosaik von Saloniki. Am allernächsten aber berührt sich das letztere mit einem Denkmal, das unverkennbar neue Einwirkungen byzantinischer Kunst auf Rom verrät. Veranlaßt durch die Translation von Märtyrerreliquien aus den Katakomben im Jahre 817 n. Chr., entstand in S. Prassede die kleine Kapelle des heiligen Zeno, die Perle unter den Stiftungen Paschalis I.

Sie erglänzt noch heute in fast unversehrter Pracht ihrer Mosaiken, welche nicht nur das Kreuzgewölbe, sondern auch die gesamten Wände oberhalb der Marmorvertäfelung bedecken. Inmitten gereihter Heiligenmedaillons über der Eingangstür erblicken wir ein solches der Gottesmutter mit dem Kopf des Kindes vor der Brust, innen über dem Altar die Verklärung, am Schildbogen rechts die Anastasis. Manche Motive sind sicher lokalen, altchristlichen Vorbildern entlehnt, so besonders das von vier Engeln getragene Brustbild Christi der Decke. Ein Gegenbeispiel desselben Kopftypus hat sich in einem Portalmosaik des 8./9. Jahrhunderts in Capua (S. Prisco) erhalten, beiden aber ist der Christus des Kuppelmosaiks in Saloniki ganz nahe verwandt, der mit dem römischen auch das Goldgewand gemein hat. Die Einzelgestalten von Aposteln und Heiligen vollends, die in S. Zenone, zu zweien oder dreien um ein Fenster oder eine Hauptgestalt vereint, die oberen Wandlunetten schmücken, fallen mit ihrem langgestreckten und doch schwerfälligen Körperbau aus der altchristlichen Tradition mehr oder weniger heraus. Es sind dieselben vulgären Typen wie in Saloniki, und wo sie sich bewegen, wie Petrus und Paulus als die Wegweiser zum kreuzgeschmückten Thron Christi an der Eingangswand, schreiten sie ganz ebenso mit abwärts gerichteten Füßen und vorfallenden Knien aus.

Die Übereinstimmung erstreckt sich auch auf die Gewandbehandlung und auf den ganzen Kolorismus. Ein lebhaftes Farbenspiel baut sich auf wenigen Tönen auf (Türkisblau, Blaugrün, Grüngelb und Braunrot usw.) und gewinnt in Saloniki seine stärkste Wirkung in den Erdschollen und an den goldgelichteten Bäumen. Die Figuren aber stehen hier und dort mit



wenigen Ausnahmen, wie Maria und die römischen Märtyrerinnen, noch in weißen Gewändern auf dem Goldgrunde. Und die Falten werden immer noch als blaugüne oder hellblaue Linienzüge eingezeichnet, doch fließen sie wieder leichter und folgen besonders in Saloniki der Körperstellung. Nur an Säumen und freihängenden Zipfeln entwickeln sich schon hier dekorative Zickzackmotive. Auch kommen hier gelbe und rötlichgraue Töne hinzu und die Linien werden vielfach zu bandartigen Streifen. Das Gewand Marias und der Engel färbt sich grau-violett und lichtgrün und nimmt noch mehr kleinere Faltenmotive auf, aber noch entstehen keine Schattentiefen. Wie das Apsismosaik von Nicäa, mit den Marienszenen von S. Nereo verglichen, so zeigen die Mosaiken von Saloniki im Vergleich zu denen der Capella S. Zenone mehr Modellierung, während die römische Technik einfacher und rein koloristisch bleibt. Die Formen der Köpfe runden sich wieder mit Hilfe von grellen Lichtern und breiteren Randschatten, welche im Kuppelmosaik — zweifellos unter der Anregung der Freskotechnik (S. 542/3) — zum erstenmal eine grüne Färbung annehmen. Dem Apsismosaik fehlen noch diese charakteristischen grünen Schatten, wie auch dem der Koimesiskirche. Sämtliche Mosaiken von Saloniki und Nicäa aber haben eine andere wichtige Neuerung gemein, die darin besteht, daß die Gesichter zur Erzielung weicherer Übergänge aus kleineren Mosaikwürfeln zusammengesetzt sind als die übrigen Teile. Darin offenbart sich eine entschiedene Hinwendung zu zeichnerisch plastischer Formanschauung, mit der eine reichlichere Verwendung des Konturs und die Aufnahme eines neuen Beleuchtungsprinzips für die sich durchsetzende reine Frontansicht Hand in Hand geht. Schon an den Engelköpfen in Nicäa, am stärksten aber an der betenden Gottesmutter der Sophienkirche erscheinen beide Gesichtshälften hoch und fast von vorn belichtet, so daß eine nahezu symmetrische Schattenverteilung um Wangen und Nase eintritt (Abb. 477 u. 478).

So reiht sich das Kuppelmosaik von Saloniki in dieselbe einheitliche Entwicklung ein, aus der die beiden Apsismosaiken hervorgegangen sind. Wie in der Technik sind freilich auch gewisse ikonographische und stilistische Unterschiede nicht zu verkennen. In einer Zeit eifriger Erneuerung der Typen kann das nicht befremden. Der Engeltypus läßt in Saloniki eine ähnliche Umbiegung des antiken Ideals ins Zarte erkennen wie in Nicäa. Maria aber zeigt kaum noch eine Spur von Rassencharakter. Doch ist auch an der Gottesmutter der Apsis die Umbildung des Ikonentypus der Koimesiskirche weit fortgeschritten. Das abgeschwächte römische Spiegelbild dieses neuen Ideals von langgezogenem Umriß mit breitflügeliger langer Nase und geschwungenen Brauenbogen steht uns in S. Maria in Domnica vor Augen. Die Streckung der Gestalt der betenden Gottesmutter in Saloniki übersteigt jedes optische Erfordernis der Untersicht und erweist das Kuppelmosaik wiederum als das jüngste der Entwicklungsreihe. Um so auffälliger erscheint die untersetzte Bildung Christi, sie entspricht jedoch sowohl in den schwereren Proportionen als auch in der unverhältnismäßigen Größe ihres Kopfes der Sitzfigur Marias in der Apsis (S. 546). Die fast karikaturenhafte Wirkung dieser Übertreibung am ersteren erklärt sich offenbar aus dem Bestreben, dem ikonenhaften Antlitz — sein Typus ist uns aus gleichzeitigen Denkmälern in Italien und aus solchen der griechischen Kleinkunst des frühen Mittelalters bekannt (s. Kap. VI) —, zumal in solcher Höhe, ungeachtet der ungünstigen Raumbedingungen der Komposition noch hinreichende Deutlichkeit zu belassen. Wir erhalten dadurch die vollste Bestätigung für den naheliegenden Schluß, daß das Kuppelbild in der Zeit der Restauration, wenn auch vielleicht ein paar Jahrzehnte nach dem Apsismosaik, zum Ersatz einer zerstörten älteren Darstellung vollendet sein muß. Ließe sich die obenerwähnte Inschrift des Bischofs Paulos als gleichzeitig mit

dem Ornament ansehen, so könnte man sie sehr wohl auf einen Zeitgenossen des Patriarchen Photios beziehen, doch scheinen die letzten Unternehmungen diese Möglichkeit auszuschließen.

In Rom verraten nicht nur die letzten Denkmäler (S. 547) der Mosaikmalerei, deren Ausübung um Mitte des 9. Jahrhunderts für nahezu drei Jahrhunderte aufhört, sondern auch die gleichzeitigen Fresken die Fortdauer des byzantinischen Einflusses, wenngleich die Stilersetzung in diesen noch schneller fortschreitet. Aber erst mit dem 10. Jahrhundert gewinnt abendländisches Kunstwollen das Übergewicht.

Selbst in einem so groben Machwerk wie dem Christusbilde, das Urban I. in S. Callisto unter dem der heiligen Cäcilia (Teil I, S. 353) mit seiner Porträtgestalt daneben ausführen ließ (Abb. 36), erkennen wir leicht den kurz bärtigen Typus mit schlichtem Haar des Kuppelmosaiks von Saloniki und seiner Gegenbeispiele (s. oben) wieder. In der Engelglorie zeigt ihn uns der Apsisbogen von S. Maria in Cosmedin und zwischen den Erzengeln thronend ein Wandgemälde in der Unterkirche von S. Clemente (Vorhalle). Die Gottesmutter mit dem Kinde auf den Knien erblicken wir noch ebenda im gleichen kaiserlichen Perlenschmucke und mit denselben Zügen, wie auf dem Mosaik Johanns VII. (S. 543) — so mag diese Darstellung vielleicht noch dem 8. Jahrhundert gehören —, in derberen Wiederholungen des 9. aber in S. Martino ai Monti (Unterkirche) und in S. Urbano alla Caffarella. Hier haben sich auch Heiligengestalten und Passionsszenen, leider in sehr übermaltem Zustande, erhalten. Sie zeigen, wie die Überreste von Martyrien in



Abb. 479. Himmelfahrt, Wandfreske in der Unterkirche von S. Clemente (Rom).



S. Maria in via lata und in S. Prassede (Campanile) eine fühlbare Abnahme des Vermögens zur Wiedergabe bewegter Handlung — zugleich mit der Verrohung der Technik, welche nur noch mit wenigen Tönen arbeitet und mehr und mehr auf die Modellierung verzichtet. Ihre Abschwächung tritt sogar in Bildern zutage, die sich noch eng an byzantinische Vorlagen anschließen. In einem unter dem linken Seitenschiff der Basilika von S. Giovanni a Paolo gelegenen, noch halbverschütteten Oratorium gibt die Kreuzigungsfreske den Typus des Gemäldes in S. Maria Antiqua (Abb. 475) wieder, erweitert durch die Gestalt einer heiligen Frau zur Linken und vier jugendliche Halbfiguren (von Evangelisten?) über den Kreuzarmen. Mit ihr gehören ein paar Bruchstücke der Anastasis und des toten Christus zusammen, während die Gruppe der wüfelnden Krieger durch derbere Auffassung sich von ihnen, sei es als freie Arbeit eines römischen Malers, sei es als jüngerer Erzeugnis, erheblich unterscheidet. Von dem unaufhaltsamen Verfall dürfte die stärkere Beteiligung einheimischer Kräfte in der Wandmalerei die Hauptursache sein. In der Darstellung repräsentativer Heiligengestalten leistet sie manchmal noch Erträgliches (Abb. 479), so vor allem in der Confessio von S. Crisogono — diese Kirche war seit Gregor III. († 742) ein Zufluchtsort griechischer Bilderverehrer —, wo wir neben dem Namensheiligen vielleicht die Märtyrer Rufinianus und Anastasia erkennen dürfen (schwerlich jedoch eine Arbeit des 8. Jahrhunderts). Ihnen reihen sich die verstümmelten Bischofsheiligen in der Apsis von S. Saba auf dem Aventin an, während die Überbleibsel einer neutestamentlichen Szenefolge im Schiff wohl schon den ausgereiften Stil des macedonischen Zeitalters widerspiegeln. Die besterhaltene Freskenfolge des 9. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Clemente bezeugt nicht nur die Umsetzung byzantinischer Bildtypen, wie die (zweimal dargestellte) Anastasis, in die unentwickelte Zeichnung und Malweise der lokalrömischen Kunstübung, sondern auch schon den Einfluß abendländischer Ikonographie in der Darstellung des jugendlichen Christus am Kreuze. Wenn das Himmelfahrtsbild (Abb. 479) hier durch seinen ungestüm dramatischen Ausdruck auffällt, so ist dieser gewiß nicht der freien Gestaltung der Maler, sondern dem Vorbilde gutzuschreiben. Als solches hat dieselbe syrische Komposition gedient, die im Kuppelmosaik der Sophia in Saloniki in ein dekoratives Schema aufgelöst erscheint.

Nachdem die Zweifel geschwunden sind, daß sich auch die vorbetrachteten Denkmäler des Ostens über die Zwischenherrschaft der letzten bilderfeindlichen Kaiser hinübergerettet haben, fällt heute ein helleres Licht auf die Anfänge der mittelbyzantinischen Monumentalmalerei. Eben noch zur Dankbarkeit gestimmt, finden wir uns freilich durch den Zufall der Geschichte bald enttäuscht. Ist uns doch nur von einem Werk aus den nachfolgenden anderthalb Jahrhunderten reichsten Kunstschaßens noch der Anblick vergönnt. Im übrigen geben Schilderungen und ungenügend aufgenommene Reste allein eine ahnende Vorstellung von jener höchsten Blüte des Mosaikstils im 9. und 10. Jahrhundert, deren Rückwirkung auf die Reliefplastik und dekorative Kleinkunst manches feine Stück der letzteren (s. Kap. VI) bezeugt.

Nach der Wiederaufrichtung des Bilderdienstes reifen die neuen theologischen Bildgedanken aus, um sich schon in dem Schöpfungsbau des Begründers der macedonischen Dynastie und des orthodoxen Cäsaropapismus Basilius I. zum System zusammenzuschließen. Was in Nicäa als Kern vorgebildet erscheint, hat sich im Mosaikschmuck der Nea entfaltet. Hatte der Zug zur repräsentativen Ikone, die traditionelle Darstellung des Kuppelmosaiks in Saloniki nur zu zersetzen, noch nicht zu verdrängen, die Kraft, so war dem Gewölbe der neuen Palastkirche bereits nach den Worten des Photios das „menschengleiche“ Bild Christi mit vielfarbigen Glasstiften „ingezeichnet“, „wie er die Erde überschaut und mit seinen Gedanken regiert“. Christus verkörpert hier als Pantokrator die unerschaffene „Monarchie, Vater, Sohn und heiligen Geist — den höchsten Allherrscher“, um mit Theodoros Studites zu reden, nach Photios aber auch den „Demiurgen“. Denn durch Formen und Farben hatte der Maler „die Fürsorge des Schöpfers um uns“ in seinen Zügen auszudrücken gewußt. Wir erkennen den neugeschaffenen Pantokratorotypus der mittelbyzantinischen Kunst (s. unten). Und wenn in Nicäa die Vertreter der himmlischen Hierarchie das apokalyptische Symbol der Dreieinigkeit umstehen, so waren in der Nea „ringsum in den Abschnitten der Kuppel die Scharen der Engel als Trabanten des Herrn abgebildet“. In der Apsis hatte auch hier die Gottes-

mutter ihren Platz erhalten, aber in abweichender Auffassung, — „wie sie die reinen Hände für uns ausbreitet und dem Kaiser Heil und Sieg über die Feinde erwirkt“. Es ist die Orans, welche in den von den macedonischen Kaisern gestifteten Kirchen mit Vorliebe an Stelle der Gottesmutter mit dem Kinde tritt, ohne daß über ihrem Mittleramt, durch das sie zugleich als Sinnbild der Kirche erscheint, die tief in das religiöse Bewußtsein eingedrungene Inkarnationslehre vergessen wird. Als das auf Erden begründete Gottesreich aber kennzeichnet den Naos „der das Heiligtum mit seinen Ikonen“ erfüllende und schmückende „Chor der Apostel und Märtyrer, der Propheten und Patriarchen“.

Die Schilderung des Photios gewährt uns Einblick in die Gedankenwelt der neu erblühenden Kunst, über deren Stilentwicklung aber erfahren wir leider nichts aus ihr. Eine tiefgehende Wandlung muß sich seit der Restauration vollzogen haben, — das lehren die jüngeren Denkmäler. Welches waren ihre Ursachen? Zunächst ein Wiederanknüpfen an die besten Vorbilder der altbyzantinischen Zeit, die sich vor allem in der Apostelkirche unter der Tünche der Bilderstürmer erhalten hatten. Sie wurden unter Basilius I. wieder freigelegt, wie wir aus ihrer eingehenden Beschreibung durch byzantinische Schriftsteller (s. Teil 1, S. 434/5) und aus der wichtigen Nachricht schließen dürfen, daß der Kaiser die Mosaiken des justinianischen Mausoleums zum Schmuck der Nea herabnehmen ließ. Mit ihnen mußten sich nun die danebenstehenden Schöpfungen der zeitgenössischen Künstler messen. So kam der stilisierte Realismus der altbyzantinischen Kunstblüte wieder zu Ehren. Bald aber wird auch die in der höfischen Buchmalerei gepflegte antikisierende Richtung (S. 521 ff.) auf den Monumentalstil Einfluß gewonnen und die Idealisierung der Typen entsprechend dem neuen architektonischen Geschmack für vornehm strenge Schönheit der Verhältnisse und Formen gefördert haben.

In Byzanz sind mit der Nea anscheinend alle Denkmäler des 9. und 10. Jahrhunderts untergegangen. Nur an einer Stelle bleibt gegründete Hoffnung, daß die Zukunft uns Mosaikgemälde dieser Epoche in ihrer vollen Schönheit enthüllen wird, — in der Agia Sophia. Sie kamen schon einmal während Fossatis Restauration ans Licht (Teil 1, S. 436) und wurden von Salzenberg aufgenommen, aber für heutige Anforderungen nicht stilgetreu genug. Durch den wieder darüber gelegten vergoldeten Kalkbewurf sind die Umrisse des Widmungsbildes im Bogenfeld des Hauptportals noch deutlich sichtbar. Wenn hier in dem Christus fußfällig verehrenden Kaiser nicht Basilius selbst dargestellt ist, so dürfen wir vielleicht mit besserem Recht in ihm Leo den Weisen, seinen Sohn, erkennen, dessen Mosaikbild der russische Pilger Antonius von Nowgorod an der Türwand erwähnt. Doch scheinen die Züge nicht unvereinbar zu sein mit der im Pariser Gregorkodex (S. 524) erhaltenen Porträtfigur des Vaters. Sicher aber gehört das Mosaik ungefähr der Jahrhundertwende an, denn auf dem ersten Blatt derselben Handschrift erblicken wir Christus ganz ebenso auf gleichem Throne mit dem geöffneten Buch, das denselben Text enthält (Joh. X, 9), dasitzend und die Rechte zum namentlich zeichnenden Segen erhebend. Die Ähnlichkeit des Gesichtstypus wäre zweifellos noch größer, wenn das fast zerstörte Antlitz der Miniatur nicht von späterer Hand überzeichnet und wenn Salzenbergs farbige Kopie nicht zu weichlich ausgefallen wäre. Das Original dürfte dem erhabeneren Idealkopf mehrerer Elfenbeinbildwerke des 10. Jahrhunderts viel näher stehen, auf denen die Christusgestalt ohne Zweifel einer gefeierten Mosaikikone, — vielleicht eben der der Agia Sophia, nachgebildet ist (s. Kap. VI). In dem weiblichen Medaillonbild links haben wir niemand anders als Maria zu erkennen, durch die der Logos Fleisch ward und deren Fürbitte dem Kaiser „Heil und Sieg erwirkt“. Die Erzengelbüste rechts





Abb. 480. Die Gottesmutter mit dem Kinde und den Erzengeln Michael und Gabriel, Apsismosaik in der Panagia Angeloktistos auf Cypern (Kitium) (nach Th. Schmidt, Bull. de l'Inst. archéol. russe de C-ple. 1911, XV).

stellt Michael, das alttestamentische Prototyp der göttlichen Weisheit dar und verdeutlicht die Beziehung der Ikone auf die „Sophia“. Der zarte Jünglingstypus der Übergangsepoche (Abb. 477) erscheint in ihm zu akademischer Schönheit stilisiert. Einen ähnlichen Charakter tragen die noch zum Teil erhaltenen Mosaikbilder des westlichen, von Basilius erneuerten Hauptbogens im Innern der Kirche. Salzenbergs unkolorierte Zeichnung gibt hier wahrscheinlich das Brustbild Marias im Scheitel mit dem Kopf des Kindes und den prachtvollen Petruskopf, dessen halbzerstörter Gestalt mit dem Stabkreuz auf der anderen Seite die undeutlich gewordene des Paulus entspricht, in ihrer klassischen reinen Linienschönheit stilletreuer wieder. Auch die Gestalten dreier Kirchenväter, die unterhalb der Fensterstellung der südlichen Schildmauer des Kuppelraumes wohlerhalten zutage kamen, erweisen sich durch den Vergleich mit einem frühmittelalterlichen Denkmal der Ikonenmalerei aus der Sancta Sanctorum (Abb. 441) als verständnisvoll abgebildete Bestandteile des von Basilius erneuerten Bildschmucks. Ob schließlich die thronende Maria mit dem segnenden Kinde im Apsisgewölbe — auch sie schimmert noch schwach durch die vergoldete Tünche hindurch — demselben oder wie der Erzengel daneben (Teil I, S. 436) dem justinianischen Zeitalter entstammt, erlaubt die flüchtige Skizze nicht zu entscheiden.

So wäre uns denn kein einziges Originalwerk der Blütezeit bekannt? — Vielleicht doch eines — wo man es gar nicht suchen zu dürfen meinte. Auf Cypern hat sich bei Larnaka

(Kitium) in dem aller Wahrscheinlichkeit nach unter Basilius I. entstandenen Bau (S. 458) das Apsismosaik größtenteils noch in vortrefflichem Zustande erhalten und ihm verdankt dieser wohl den Namen der von den Engeln gegründeten Kirche der „Allheiligen“ (Panagia Angeloktistos). Die Darstellung (Abb. 480) steht damit im Einklange, wenn sie auch vielleicht erst nachträglich dazu Veranlassung gegeben hat.

Auf die im Typus der Hodegetria (Teil I, S. 296) auf edelsteingeschmücktem Schemel dastehende Jungfrau mit dem segnenden und die Rolle haltenden Kinde tritt von links Michael mit ruhigem Schritt, von rechts Gabriel in eiliger Bewegung zu. Beide führen das Zepter in der Linken und scheinen dem Knaben die auf der Rechten ruhende, mit goldenem Kreuzchen geschmückte Weltkugel entgegenzutragen, wie das ganz ähnlich auf einem palästinensischen Ampullenstempel vorkommt (Teil I, S. 341). Die erst vor einigen Jahren von einer groben Übermalung befreiten Köpfe von Mutter und Kind geben schon das völlig durchgebildete Ideal der mittelbyzantinischen Kunst in stilvoller Schönheit wieder. Michael und Gabriel sind Kontrasttypen von lebendiger Charakteristik, dieser mit den an semitische Gesichtsbildung erinnernden, scharf geschnittenen Zügen, dichten Brauen, dunklen Augen und welligem, rotblondem Haar, jener von zarterer Hautfarbe, blauäugig, mit kurzem, lichtblondem Gelock. Sie stammen sichtlich von altbyzantinischen Vorbildern, wie wir sie aus den abgeschwächten Nachahmungen vom Triumphbogen von S. Michele in Ravenna (S. 429) erschließen können, ab. Die mächtigen Flügel erinnern durch die darüber ausgestreuten Pfauenaugen an die biblischen Cherubim (Teil I, Abb. 276). Das cyprische Mosaik verleiht in diesen Zügen, in der ungestümen, vielleicht der Verkündigungsszene entlehnten Bewegung Gabriels so wie in der noch unentwickelten repräsentativen Gesamtkomposition seinen unmittelbaren Zusammenhang mit der Blüte der Monumentalmalerei des frühmacedonischen Zeitalters. Seine frühe Entstehungszeit bestätigt die ungewöhnliche Verwendung silberner Nimben und lichter Gewänder für die Erzengel, des dunkelroten Kopftuchs über der purpurnen Stola für die Gottesmutter und des Goldgewandes für das Kind. Der reichfaltige Gewandstil wirkt in den malerischen Übergängen der Schattierung doch schon etwas trocken wie auch die peinlich sorgfältige Modellierung des Antlitzes der Gottesmutter mit Hilfe grüner Schatten. Die übrigen Köpfe hingegen sind in breitester Mache noch ganz impressionistisch gearbeitet und verschieden abgetönt. Die oben um den Nimbus Marias verteilte altertümliche Namensbeischrift, „die heilige Maria“ erscheint für das 9. Jahrhundert ungewöhnlich, während ihr paläographischer Charakter sehr wohl zu dieser Entstehungszeit paßt. Sie erklärt sich jedoch leicht durch die Annahme, daß das Mosaik nach einem altchristlichen Vorbilde, das sich damals noch auf Cypern erhalten hatte, möglicherweise einer alexandrinischen Arbeit, für die sie gerade bezeichnend wäre, ausgeführt ist. Eine starke Stütze erhält dieser Schluß durch die Buchstaben auf den Gewändern der Engel, welche wohl nur aus Mißverständnis hier dem Namensanfang der Dargestellten entsprechen.

Wenn aber die Komposition ihren bewegten Rhythmus und die Typen der Erzengel der Nachbildung einer altchristlichen Vorlage verdankt, so hängt sie andererseits unverkennbar durch die Gestalt der Hodegetria sowohl ikonographisch wie stilistisch mit der Kunst ihres Jahrhunderts eng zusammen. Begegnet uns doch dieser Typus als Vollgestalt in Byzanz zum erstenmal auf dem Siegel des Patriarchen Photios und stimmt doch das rundliche Oval des Kopfes ganz mit dem neuen Ideal der Gottesmutter, wie es uns Miniaturen des 9. und 10. Jahrhunderts zeigen (Abb. 455), zusammen. Die Standweise und die starke Streckung der Gestalt aber entspricht noch dem Apsismosaik von Nicäa (Abb. 477) und der Orans in der Kuppel der Agia Sophia von Saloniki (Abb. 478). Gleichwohl ist die künstlerische Auffassung hier ganz anders gerichtet. Sie wird schon durch den klassizistischen Geschmack der hauptstädtischen Kunst bestimmt, wenngleich sie sich noch ziemlich fernhält von einer hieratisch strengen Stilisierung und eine feine Abstufung des Ausdrucks der drei Gestalten erreicht. Die Zwiespältigkeit der byzantinischen Stilentwicklung tritt eben auch in zeitlich nicht allzuweit voneinander entfernten Denkmälern des Monumentalstils zutage. Noch im 10. Jahrhundert mögen beide Richtungen eine Zeit lang neben einander hergegangen sein, wenn wir aus den Denkmälern der Kleinkunst (s. Kap. VI) Rückschlüsse ziehen dürfen. Schließlich ist aber, wie in der Miniaturmalerei, ein Ausgleich zwischen den antikisierenden Neigungen der





Abb. 481. Christus als Lehrer, Portalmosaik in Hosios Lukas  
(nach G. Lampakis, *Mém. sur les antiqu. chrét. de la Grèce*, 1902).

höfischen Gesellschaft und dem an die vorikonoklastische Tradition und syrische Typen anknüpfenden volkstümlichen Kunstwillen erfolgt. So setzt sich der pseudoklassische Stil auch in der monumentalen Kunst durch, nur hat er sich hier noch stärker mit dem Realismus der Ikonenmalerei gesättigt. Diesen Entwicklungsvorgang zu verfolgen, fehlen uns leider die Denkmäler der eigentlichen Blütezeit. Mosaiken des 10. Jahrhunderts haben sich höchstens unter den Templonikonen (S. 513) erhalten, deren auf Nahtsicht berechnete Technik für den Monumentalstil nur ein bedingtes Zeugnis ablegt. Den besten

Anspruch, als Arbeiten dieser Zeit anerkannt zu werden, haben aus paläographischen und ikonographischen Gründen die neuerdings an den östlichen Pfeilern der Koimesiskirche in Nicäa aufgedeckten, leider noch unveröffentlichten halbzerstörten Darstellungen der Gottesmutter mit dem Kinde auf dem linken Arm und des segnenden Christus. Der Beiname des letzteren „Antiphonetes“ besaß im 11. Jahrhundert schon eine gewisse Volkstümlichkeit. Beide Gestalten haben einen schlanken, Christus zugleich etwas schmalschultrigen Bau und sind in zeichnerisch stilisierter Behandlung ausgeführt mit reicher, regelmäßiger linearer Faltengebung.

An der Schwelle des elften Jahrhunderts bietet endlich das Katholikon von Hosios Lukas das älteste Beispiel eines beinahe vollständigen kirchlichen Bilderzyklus. Ein schon durch Tradition gefestigtes System steht hier fertig da, aber es ist noch biegsam genug, um sich der besonderen klösterlichen Lebensphäre und den baulichen Bedingungen (S. 461/2 ff.) des Heiligtums anzuschmiegen. Schritt für Schritt dringt der Beschauer hier in die Symbolik der Bilder ein.

Sein erster Blick fällt im Narthex auf das riesengroße Brustbild Christi über der Königstür —, ein schöneres hat das griechische Mittelalter uns nicht hinterlassen, wenn auch manches majestätischere, — des Lehrers, der segnend aus Augen voll göttlicher Milde herabschaut (Abb. 481). Das geöffnete Buch in der Linken kündigt: „Ich bin das Licht der Welt usw.“ (Joh. VIII, 12). Im Gewölbfeld über ihm (Abb. 390) erblicken wir Maria, durch die das Wort „Fleisch ward“ und „unter uns wohnte“, die Hände zum Gebet erhoben, gegenüber den „Vorläufer“ des Evangeliums Johannes, der die Finger zur namenzeichnenden Segensgebärde eingeschlagen hat, in den Seitenkappen die Erzengel, die Rechte in Anbetung vor der Brust erhebend. Sie umgeben das Siegel des Pantokrator im Gewölbscheitel, ein achtstrahliges, auf dem Grunde der Himmelszonen in Gold erglänzendes Christusmonogramm. Durchschreiten wir das Portal, so begrüßen uns von den seitlichen Bogenleibungen des westlichen Kreuzarms (Abb. 391) herab Theodoros von Studion (S. 550) und Johannes Klimakos (S. 536), denen sich ringsum die Gestalten anderer frommer Asketen an Nebengewölben und Bogen gesellen, darunter die Ägypter Antonios und Pachomios, die Syrer Ephraim und Sabas. In der Kuppel des Naos bewahren leider nur noch Fresken des 16. Jahrhunderts, die den Pantokrator, Maria und den geflügelten Täufer mit den vier Erzengeln in der inneren Zone und zwischen den Fenstern verteilte Prophetengestalten darstellen, eine ferne Erinnerung an den zerstörten Mosaikschmuck. Auf dem Mosaikgrunde der Apsiswölbung aber thront noch, der älteren Tradition getreu, die Gottesmutter mit dem segnenden Kinde im Schoß (Abb. 392). Am Hauptbogen vor dem Altarraum halten zwei Erzengel in kaiserlichem Ornat Wacht, obwohl der göttliche Thron im Gewölbscheitel infolge Verdunkelung des aus Nicäa bekannten Gedankenzusammenhangs (S. 545/6) durch ein — leider fast zerstörtes —



Abb. 482. Die Ausgießung des hl. Geistes, Gewölbmosaik im Altarraum von Hosios Lukas  
(nach phot. Aufnahme von H. Brockhaus).

Christusmedaillon verdrängt ist. Die apokalyptische Vorstellung hat sich von jenem Symbol, das wir an anderer Stelle wiederfinden, gelöst und ihren eignen Ausdruck in den zur sogenannten Dēsis geordneten Büsten des Weltrichters, der Gottesmutter links und des Täufers rechts in den Fensterlunetten der Apsis gefunden. Brustbilder von Märtyrern und Heiligen füllen im Naos und seinen Umräumen die Zwickel und alle noch freibleibenden Plätze. Den Erzengeln entsprechen an den anderen Hauptbogen die Vollgestalten der heiligen Krieger Georgios und Demetrios, Prokopios, Merkurios und die beiden Theodore. Im Erdgeschoß der Transepte haben zwei besonders verehrte Ikonen an der Westwand ihren Platz erhalten, im Nordarm der Namensheilige der Kirche selbst, sodaß er nach seinem Reliquiengrab im Nebenraume blickt, ein blonder Mann mit langem Spitzbart, durch die dunkelgrüne Kutte und goldbeortete Kapuze ausgezeichnet. Der Name des engelhaften Märtyrers im Südschiff ist leider mit der Inschrift verloren gegangen. Beiden steht eine Halbfigur der Gottesmutter mit dem Kinde gegenüber, über der ein Medaillon des segnenden Heilands, durch lichtere Haarfarbe, aber asketischeren Ausdruck vom Christusbild im Narthex abweichend, mit zwei Erzengeln und hier mit Zacharias, dort mit dem Bruder des Herrn, Jakobus, vereint, das Kreuzgewölbe schmückt. Vier flache Wandnischen in den Ecken des Naos enthalten die überlebensgroßen Brustbilder der griechischen Kirchenväter Basilios, Chrysostomos, Nikolaos und Gregors des Wundertäters, — der „Pfeiler der Kirche“. Die beiden fehlenden, Gregor den Theologen und Athanasios, finden wir, das Diakonikon oder die Protesis betreffend und an den Vollgestalten Gregors von Nyssa oder Kyrills von Alexandrien und anderer altchristlicher Bischöfe und Diakonen vorübergehend, hoch oben in den Seitennischen des Altarraums (Tafel XXV). Sie sind in die nächste Nähe des Kuppelmosaiks gerückt, das über





Abb. 483. Die Anastasis, Wandmosaik in Hosios Lukas  
(nach Ch. Diehl, *Mon. et mém. Fond. Piot.* 1904 III).

dem Altar im Zenit dessen himmlisches Ebenbild, den Thron mit dem Evangelium und der Taube, darstellt, wie er auf die im Kreise herumsitzenden Apostel Flammenzungen in Strahlen herabsendet. Die vier zwickelfüllenden Figurengruppen vertreten „die Völker und die Zungen“. Das Symbol der dreieinigen Gottheit wie es die ikonographische Tradition für das nach liturgischer Auffassung „den ersten Himmel“ bedeutende Gewölbe des Bema vorschreibt, ist mit dem Pfingstbild in zentralem Kompositionsschema wie schon in einem Mosaik der Agia Sophia unsicherer Entstehungszeit und im Kuppelbild der Apostelkirche (S. 435) zusammengezogen. So findet

im Altarraum auch der Zyklus der Festbilder seinen Abschluß. Im Naos sind den Festbildern die tiefen Ecknischen unter dem Gewölbansatz der Hauptkuppel vorbehalten geblieben. Die Reihe beginnt mit der durch eine späte Freske ersetzten Verkündigung in der Nordostecke. In unversehrter Schönheit erglänzen dafür in den Ecknischen der Südseite die Geburtszene (Abb. 392), mit deren figurenreicher Komposition die Anbetung der Magier und der Hirten im Sammeltypus palästinensischer Bildtradition (Teil I, Abb. 120) zusammengezogen ist und das Vierfigurenbild der Darstellung im Tempel, sowie das Mosaik der Nordwestecke, das die Taufe Christi mit zwei dienenden Engeln und dem furchtsam umblickenden Jordan im Wasser wiedergibt.

Dieser Festzyklus vor allem bietet sich in Hosios Lukas als neue Errungenschaft und als laut redendes Zeugnis dar, daß sich die orthodoxe Kirche ihrer selbst bewußt geworden ist. Die wiederaufblühende Monumentalmalerei hat sich, wenn nicht schon im 9., so doch im 10. Jahrhundert von der historisch realistischen Auffassung der altbyzantinischen Kunst (S. 436) abgewandt. Aus dem gesamten Bildstoff des Evangeliums sind eine Anzahl bedeutsamster heilsgeschichtlicher Vorgänge herausgehoben worden, deren Gedächtnis die Kirche an den hohen Festen des Jahres feiert, und diese sind selbst zu Ikonen ausgestaltet worden. Die Festbilder der Passionswoche sind in Hosios Lukas aus Rummangel im Naos den größeren Bogenfeldern im Narthex zugewiesen worden.

Betrachten wir sie, indem wir uns vor dem Verlassen des Baues zuerst nach rechts wenden, so spricht schon aus den Gebärden der Apostelschar in der Fußwaschung, die das Nischengewölbe am Nordende einnimmt (Abb. 390), ein stärkeres Pathos. Es steigert sich in der darauffolgenden Kreuzigung an der Hauptwand, auf deren Goldgrund in Veranschaulichung der beigeschriebenen Textworte (Joh. XIX, 26/7) Maria und Johannes in verhaltenem Schmerz allein den schon verschiedenen Christus umstehen, dessen noch wenig ausbiegende kraftvolle Gestalt das bloße Lendentuch umgürtet. Es ist der erste greifbare Versuch, das Leiden des Herrn am Kreuze zum Ausdruck zu bringen, sei es, daß der Meister der Narthexmosaikern oder schon die Kunst des 10. Jahrhunderts den älteren Typus des triumphierenden Christus umzubilden unternommen hat (s. Kap. VI). Die gleiche religiöse Inbrunst atmet das Gegenbild der Anastasis im Südarm des Narthex (Abb. 483). Als Mittelfigur schreitet hier Christus über den Schlund des Hades hinweg, das Siegeszeichen des Kreuzes in der Rechten tragend und den schattengleichen Adam, der einem Sarkophag entsteigt, nach sich ziehend. Hinter diesem erhebt Eva flehenden Blickes die Hände, während David und

Salomo in gläubiger Hoffnung dieser Gruppe das innere und das formale Gleichgewicht halten. Der ältere Bildtypus (S. 517) erscheint durch Zufügung ihrer Gestalten zu symmetrischer Komposition fortgebildet. Das Thomasbild in der Südnische (Tafel XXV) — leider ist nicht nur mitten darin unten ein späterer Fensterbogen eingebrochen, sondern auch der Kopf des Thomas in Malerei erneuert — verdankt seine feierliche Wirkung wieder der beherrschenden Stellung Christi und der strengen Symmetrie der geteilten Apostelversammlung. Durch lebendige Charakteristik jedes Kopfes aber kommt Abwechslung hinein, — so auch in den Einzelgestalten der Apostel und ihnen zugezählten Evangelisten, die sich an den Gurtbogen des Narthex gegenüberstehen (Abb. 390). Die letzteren sind hier im altertümlichen Typus des stehenden Heiligen mit dem Buche (S. 532) wiedergegeben.

Ein Meister hat in der Hauptsache alle diese Darstellungen sowie das Christusbild über der Königstür geschaffen. Er ist ein anderer als der ungleich schwächlichere farbenreudige Erzähler, von dem die Festbilder im Naos und die Ikonen der Apsis herrühren. In der seelischen Vertiefung der Darstellungen, die das höchste Ziel der byzantinischen kirchlichen Malerei bildet, erscheint er diesem unendlich überlegen.

In seinen Arbeiten klingt der monumentale Stil der vorhergehenden Blüte gewiß am vollsten nach. Daß aber beide Zeitgenossen waren, läßt die übereinstimmende Entwicklungsstufe des Stiles und der ikonographischen Typen, z. B. der Apostel im Pfingstbilde und im Narthex nicht bezweifeln. Die Wiedergabe des Schauplatzes bleibt bei beiden auf das Unentbehrliche beschränkt. Beide ordnen ihre Kompositionen zum Teil im Gegensatz zu älteren und jüngeren Denkmälern. Sie bevorzugen beide eine kürzere großköpfige Gestaltenbildung. In ihren und in den Arbeiten der geringeren Nebenkräfte, die hauptsächlich an den zahlreichen Märtyrerbildern tätig waren, bewahren jedoch einzelne Typen, wie die Erzengel oder Konstantin und Helena, die das Kreuz halten, an der Fensterwand des Narthex, den vornehmschlanken Wuchs. Der mittelalterliche Mosaikstil ist in Hosios Lukas völlig ausgereift. Er weist in der straffen Faltenbildung schon manche der

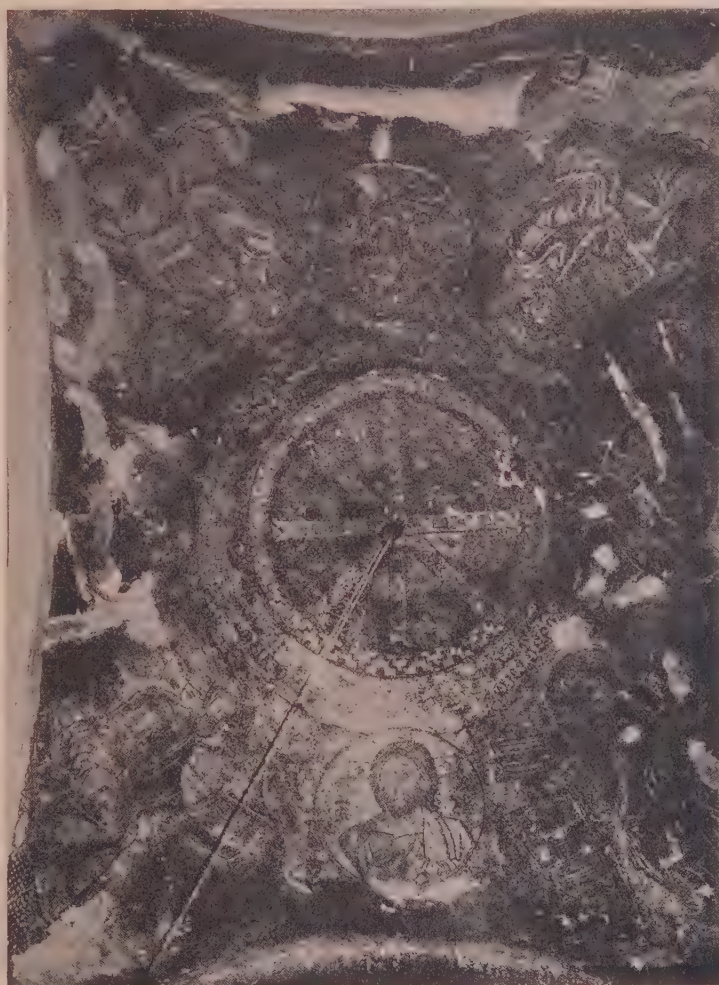


Abb. 484. Christus, der Täufer und die Evangelisten, Gewölbmosaik im Narthex der Koimesiskirche (Nicäa) (nach O. Wulff, a. a. O.).



Technik entspringenden Härten auf. Eine breitere Schattengebung steht besonders in den vorherrschenden weißen Gewändern etwas unvermittelt neben den belichteten Teilen. Sie gibt den Gestalten in Verbindung mit den festen Umrissen den Schein körperlicher Plastik, obgleich die Zeichnung ganz auf Silhouettenwirkung und Aufsicht gestellt ist, so daß die Bewegung nicht selten in schwächerer Andeutung stecken bleibt. Aber während sie den organischen Zusammenhang des Körpers vernachlässigt, weiß diese Kunst, mit einfachen Mitteln Charakter und geistigen Ausdruck der Köpfe zu vertiefen. Der Blick spricht Hoheit und Demut, Erhebung und Schmerz aus. In den zahlreichen Heiligenbildern werden wenige Grundtypen der männlichen Altersstufen abgewandelt, und es ist schwerlich ein Zufall, daß einzelne Asketen des griechischen Mutterlandes, besonders ein Namensvetter des heiligen Lukas und „Nikon der Bereuer“ (Metanoïtes), porträthafte Züge tragen. War doch der Letztgenannte nur ein bis zwei Jahrzehnte vor Vollendung des Mosaikschmucks dahingegangen (S. 988). Die Beleuchtung der Gestalten und Köpfe ist zwar keine einheitliche, bei jedem Antlitz aber wird jetzt wieder die eine, und zwar die abgewandte Gesichtshälfte durch kräftigere, die andere mehr durch die grünlichen Halbschatten modelliert. Je größer der Maßstab, desto mehr ist das Bemühen der Mosaizisten auf Verfeinerung der Übergänge gerichtet. Der Reichtum der Abtönung des großen Christusbildes (Abb. 481) wetteifert mit dem Vertreiben der Farbe durch den Pinsel. Die Malweise der Miniatur und der durch sie beeinflussten Wandmalerei beginnt schon den Mosaikstil zu beeinflussen.

Neben dem Bilderzyklus des Lukasklosters ergeben die Überreste mehrerer jüngerer Denkmäler nicht nur eine Reihe von Anhaltspunkten für die Beurteilung der Stilentwicklung der Mosaikmalerei im 11. Jahrhundert, sondern sie lassen auch erkennen, wie das kanonische Schema sich — gewiß nicht in jedem solchen Falle zum erstenmal — mit neuen Motiven bereichert hat. In zeitlicher Folge reiht sich zunächst der Mosaikschmuck der Königstür und des mittleren Gewölbfeldes im Narthex der Koimesiskirche zu Nicäa an, der laut Widmungsinschrift durch den Protovestiarus Nikephoros unter Konstantin VIII. (1025—1028) gestiftet wurde.

Im wesentlichen wiederholt sich darin die in Hosios Lukas an gleicher Stelle befindliche Komposition (S. 390 und Abb. 556), nur sind die Erzengel durch die Medaillons Joachims und Annas ersetzt und haben Christus und Maria die Plätze getauscht (Abb. 484). Beide Änderungen sind durch den Umstand hervorgerufen, daß hier der Gottesmutter als „Herrin des Hauses“ der Vortritt gebührt. In breiter Entfaltung füllt ihre im Gebet dargestellte Halbfigur das Bogenfeld. Das Antlitz zeigt einen akademisch ebenmäßigen Idealtypus von eirundem Umriss mit wohlgeformten Zügen. Das Manteltuch, dessen Ende vor der Brust über den rechten Unterarm genommen ist, bildet schwere Bauschfalten und bricht sich in Zickzacksäumen, die eine doppelte Goldlitze begleitet. So hat die Neigung zum Stilisieren überall die Oberhand gewonnen. Am Gewölbe zieht das Brustbild Christi zuerst das Auge auf sich. Als Prediger des Evangeliums durch Schriftrolle und Segensgeste gekennzeichnet, tritt er hier fast in gleiche Linie mit dem Täufer zurück, dessen großzügiger, aber doch keineswegs wildasketischer Charakterkopf ihm entgegenblickt. Zum erstenmal steht uns hier der eigentliche Stammtypus des mittelbyzantinischen Christusbildes vor Augen, der mit seinem gescheitelten dunkelblonden, vom Ohr abwärts gewellten Haupthaar, dem schwach geteilten Vollbart und den braunen Augen die reinste Ausprägung der kanonischen Vorstellung von der Erscheinung des Herrn darstellt, wie sie in den Spekulationen der bilderfreundlichen Theologen aus älteren Schriftquellen abgeleitet worden war und von Nikephoros Kallistos überliefert wird. In Hosios Lukas entfernt sich das Portalmosaik (S. 554) kaum weniger von ihm als die kleineren, mit einem asketischen Zuge behafteten Ikonen in den Transepten (S. 555). Die gesamte Komposition hat in Nicäa eine bedeutsame Erweiterung durch die in den Zwickeln verteilten, ungemein ausdrucksvollen Gestalten der sitzenden Evangelisten erfahren. Ihr Sinn, daß sich im Evangelium des „fleischgewordenen Logos“ der Pantokrator offenbart — ihn vertritt auch hier das doppelte Kreuz auf dem gestirnten Himmelsgrunde in der Mitte des Gewölbes — wird dadurch klar. Wir verstehen leicht, warum gerade Johannes, der soeben die Eingangsworte seines Evangeliums

„Im Anfang war das Wort usw.“ niedergeschrieben hat, den Beschauer anblickend, mit der Linken auf die Gottesmutter herabweist, während Matthäus, wie er ein Greis, aber von milderem Zügen, in das aufgeschlagene Buch sieht, Markus mit halbergrautem Haar und Vollbart sinnend vor sich hinblickt und der rötlichblonde, krauslockige und spitzbärtige Lukas emsig schreibt. In gleicher Auffassung, die völlig den typischen Titelminiaturen der griechischen Tetraevangelia entspricht (S. 532) — die Gebärde des Johannes ausgenommen —, begegnen uns die Evangelisten immer



Abb. 485. Mosaiken des Altar- und Kuppelraumes der Sophienkathedrale in Kiew, von der Westempore durch den Naos gesehen.

wieder in den Zwickeln unter der Hauptkuppel jüngerer Kirchen, aber ein schöneres und ein so vollständiges Beispiel ihrer Darstellung findet sich nirgends mehr vor. Ihre Gewänder erhalten durch wenige in das vorherrschende Grau der Schattenflächen eingemischte farbige Glaswürfel einen rötlichen, bläulichen oder grünlichen Schimmer und klingen doch im Gesamtton zusammen. Sie sind schon wie in den Miniaturen gleichsam mit aufgesetzten weißen Lichtern gehöht. In den Ikonen des Täufers, Christi und besonders Marias nimmt die Sättigung der Farbengebung zu. Mit diesem lebhafteren Kolorismus geht eine wohlberechnete Abstufung des farbigen Konturs der Fleischpartien von Schwarz über Rot zu weichem Dunkelgrau, der grünlichgrauen Schatten, der rosigen Mitteltöne, der weißen Lichter und Reflexlinien Hand in Hand, die den farbigen Begleitwert durchaus der Modellierung unterordnet.





Abb. 486. Stephanos, Basilius, Johannes Chrysostomos, Gregorios Theologos, Wandmosaiken im Altarraum der Sophienkathedrale in Kiew.

Daß die Bildsymbolik des Kirchengebäudes im 11. Jahrhundert noch in weiten Grenzen sowohl Erweiterungen wie Kürzungen duldet, bestätigt ein Denkmal auf altrussischem Boden, dessen Entstehungszeit ebenfalls annähernd feststeht. In der von Jaroslaw dem Weisen im Jahre 1037 gegründeten Sophienkathedrale zu Kiew

ist der auf Bema und Kuppelraum beschränkte Mosaikschmuck noch größtenteils erhalten.

Aus der Höhe schaut noch heute der Pantokrator herab, eine in die Regenbogenaureole eingeschlossene, — leider nicht ganz unversehrte Halbfigur im goldgelichteten Gewande in derselben typischen Haltung und von ähnlich großartigem, wenn auch etwas weniger strengem Ausdruck wie im jüngeren Kuppelmosaik von Daphni (s. Abb. 490). Von vier Erzengeln und den Aposteln im Tambour, die der durchreisende Patriarch Makarios von Antiochien noch im 17. Jahrhundert sah, ist freilich nur einer der letzteren und in der unteren Reihe der Oberkörper des Paulus übrig geblieben, — von den Evangelisten in den Zwickeln nur die auffallend schwächliche Gestalt des Markus im südwestlichen und die unvollständige des Johannes im gegenüberliegenden (Abb. 485) —, daneben über dem östlichen Hauptbogen das Medaillon des jugendlichen Immanuel und gegenüber das der Gottesmutter. Ihre Vollgestalt in der Apsis (Abb. 485) beherrscht, wie die Weihinschrift (Ps. 46, 6) kündigt, als Sinnbild der irdischen Kirche den Naos und weckt die Erinnerung an die betende Jungfrau der Nea (S. 551). Der Volksmund hat sie die „unerschütterliche Mauer“ genannt.

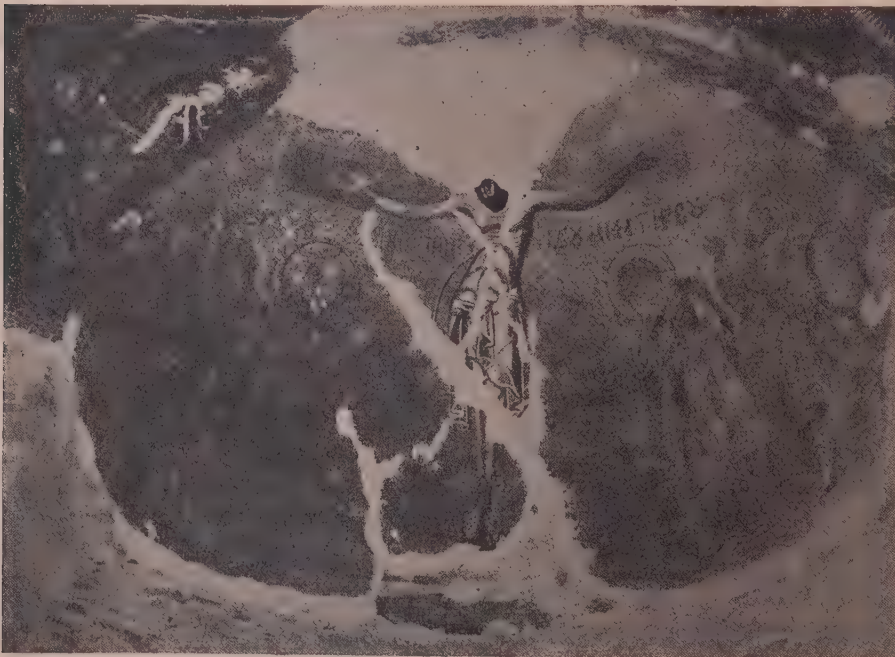


Abb. 487. Die Kreuzigung, Nischenmosaik in der Nea Moni (Chios)  
(der Kopf des Gekreuzigten nach älterer Aufnahme von Strzygowski ergänzt).

Da auch in der Kuppel der Nea der Pantokrator dargestellt war (S. 550), so scheint die Verteilung der Mosaiken in ihr für die Kiewer Sophienkirche vorbildlich gewesen zu sein. Wir erkennen aber in der letzteren noch, daß seine Wiedergabe in Halbfigur durch ikonenhafte Abkürzung aus dem traditionellen Himmel-

fahrtsbilde, wie es noch in Saloniki vorliegt (S. 546), hervorgegangen ist und daß die Apostelschar im Tambour nur ihren althergebrachten Platz einnimmt, während die vier Evangelisten und die Maria Orans ausgeschieden, die ersteren in die Zwickel und die letztere in die Apsis an die Stelle der thronenden oder stehenden Gottesmutter mit dem Kinde hinunter-, die Erzengel hingegen vom Gewölbe des Bema (S. 512 u. 554) hinaufgerückt sind. Gegen die Theotokos und die Evangelisten im Narthexmosaik der Koimesiskirche, gegen das Christusbild in Hosios Lukas stehen die Kiewer Mosaiken zurück. Es waren keine künstlerischen Kräfte ersten Ranges, die Byzanz dem russischen Großfürsten zur Verfügung stellte. Daher tritt in keinem zweiten Denkmal der Zeit eine gewisse Leblosigkeit der Mache so stark hervor. Die Formen erscheinen vergrößert, die Faltenzüge hart. So sieht man es auch der unter der Gottesmutter eingefügten Komposition (Abb. 485) an, daß hier ein oft wiederholter Bildtypus nur zufälligerweise zum erstenmal vorliegt.

Die zeremonielle Abendmahlsdarstellung, in der Christus selbst in verdoppelter Gestalt, von Engelsdiakonen begleitet, neben dem die Kultgeräte tragenden Ciborienalter den Aposteln, die in symmetrischer Gruppierung mit ritueller Händehaltung im Taktschritt herankommen, die heiligen Gaben austeilte, bringt in der Kiewer Kathedrale den alten Opfergedanken der Altarliturgie (S. 424) zur Anschauung. In Beziehung dazu standen die an den Innenseiten der Ostpfeiler in gleicher Höhe abgebildeten alttestamentlichen Priester, Aaron und der heute fehlende Melchisedek. Neben den Apsisfenstern aber sind beiderseits im Altarraum zehn griechische Kirchenväter aufgereiht (Abb. 486), deren lebensvolle Typen — so trägt Chrysostomos einen wahren Demostheneskopf — in ihrer vortrefflichen Erhaltung die Zerstörung ihrer unteren Figurenhälfte verschmerzen lassen. Von jeher scheint das Thronsymbol gefehlt zu haben, während die Döesis die Mitte des Triumphbogens schmückt (Abb. 485). Von den an den Leibungen der Hauptbogen verteilten Ikonen der 40 Märtyrer von Sebaste sind zehn am südlichen, fünf am nördlichen wohl erhalten, die übrigen durch neuere Fresken ersetzt. Unterhalb der ersteren erblicken wir endlich zu seiten des Altarraumes rechts Maria (Abb. 485), die anmutigste Gestalt der Kiewer Mosaiken, wie sie in wirkungsvoller Kontrastbewegung die Spindel handhabt, links den auf sie zuschreitenden Verkündigungengel.

Auf die Festbilder hat man in Kiew verzichtet, vielmehr durchzieht ein zusammenhängender historischer Freskenzyklus die übrigen Gebäudeteile. Über die seitlichen Tonnengewölbe und die an das Bema anstoßenden Räume der Chöre breiten sich Passionsbilder aus, über die westlichen Abschnitte Szenen aus der Geschichte Abrahams. Sie und noch



Abb. 488. Der Evangelist Markus und Christi Höllenfahrt (Anastasis), Zwickel- und Nischenmosaik in der Nea Moni (Chios).



mehr die Petruslegende in der Prothesis sowie das Marienbild im Diakonikon, an die sich im linken Seitenschiff Fresken aus der Geschichte des heiligen Georgios, im rechten solche aus der Legende des Erzengels Michael anschließen, gewinnen mehr als Beispiele früher Bildgestaltung des Gegenstandes Bedeutung, als durch künstlerische Vorzüge, wenn auch eine unvorsichtige Restauration ihnen von diesen das Beste geraubt hat.

Treuer als der Bildschmuck der Kiewer Kathedrale spiegelt der von der Forschung bisher am stiefmütterlichsten behandelte, unaufhaltsam fortschreitender Zerstörung anheimgefallene Mosaikenzyklus der Nea Moni auf Chios den Stand der hauptstädtischen Kunst um Mitte des 11. Jahrhunderts, wie er sich etwa in dem von demselben Stifter Konstantinos Monomachos, herrührenden Mosaiken der Georgskirche in Mangana darstellte, wider. Als kaiserliche Stiftung trägt — nicht nur der Bau (S. 467) selbst, sondern auch seine bildliche Ausstattung den Stempel unmittelbarer Abhängigkeit von stadtbyzantinischen Vorbildern. Nirgendwo sonst spricht die Verteilung der Bilder im Naos so klar den Grundgedanken der Veranschaulichung des Erlösungsdogmas und des kirchlichen Festjahres aus.

Diesem sind sämtliche acht Nischen unterhalb der seit dem Erdbeben von 1881 erneuerten Kuppel zugewiesen — in der ursprünglichen war nach der Schilderung des russischen Pilgers Barski aus dem 18. Jahrhundert auch hier der segnende Pantokrator, umgeben von zwölf Engelgestalten dargestellt —, und zwar im Osten beginnend die großen Wandnischen, den Hauptfesten der Geburt, Taufe, Kreuzigung und Auferstehung, die Ecknischen aber den dazwischenfallenden Festen der Verkündigung, Darstellung, Verklärung und Kreuzabnahme. Die Geburtsszene über dem Bogen des Altarraums ist heute gänzlich verschwunden. Von der Verkündigung und Darstellung in den Nebennischen lassen die spärlichen Reste der von links heranschreitenden Gestalt Gabriels hier, Symeons und Hannas dort nur die Anordnung der Komposition erkennen, die bei der zweitgenannten Szene schon die umgekehrte wie in Hosios Lukas (S. 556 u. Taf. XXV) ist. Vielfach beschädigt, aber noch als Gesamtbild wirkend steht uns die Taufe Christi an der Südwand vor Augen (Abb. 397), eine Komposition von hohem Schwunge. Johannes tritt, wie im Menologium Basilios II., von links (nicht, wie in Hosios Lukas, von rechts) dicht an das Felsenufer des Jordan heran, dessen zackige Ränder durch den tief hinabreichenden Goldgrund bezeichnet werden. Der Kopf des Wüstenpredigers mit zottigem Bart und seine Linke sind erhoben, während er die Rechte auf das Haupt des Täuflings legt, dem das Wasser bis an die Schultern reicht. Zwei Engel eilen, den Vorgang gespannten Blickes verfolgend, am jenseitigen Ufer mit seinem goldgelichteten Gewande herbei. Die feierliche Stimmung klingt in den beiden zuschauenden Zeugen nach, einem Greise und Jüngling, die hinter einer Felskuppe zu äußerst links auftauchen. Vielleicht dürfen wir in ihnen Andreas, den „Erstberufenen“, und Philippus erkennen, wie in jüngeren Mosaiken, Fresken und Miniaturen (nach Joh. I, 37–43). In der realistischen Gruppe dreier Männer neben dem Täufer aber, von denen zwei sich entkleiden und der dritte ins Wasser hinabsteigt, haben wir es offenbar mit einer rein genrehaften Erweiterung des kirchlichen Bildtypus zu tun. Durch ihren kleineren Maßstab erscheinen diese Nebenfiguren gleichsam in die Ferne gerückt. Die nächste Ecknische (Abb. 397) enthält das früheste uns bekannte mittelalterliche Monumentalbild der Verklärung im typisch bleibenden Aufbau. Über dem mittleren Felshügel steht Christus in lichtblauem Gewande vor blaugrauer Aureole; die acht goldne Strahlen kreuzen, umgeben von Moses rechts und dem weißbärtigen Elias links — und leider, wie auch Moses, des Kopfes beraubt. Unten ist Johannes auf sein Antlitz niedergestürzt, links kniet Petrus, am goldenen Stabkreuz erkennbar, mit der Rechten auf die Erscheinungweisend, — rechts hockt Jakobus zurückweichend am Boden. Der Geburtsszene ist in der großen Nische der Eingangswand die Kreuzigung (Abb. 487) gegenübergestellt, deren Zerstörung seit 25 Jahren erheblich zugenommen hat. Glücklicherweise ist sie schon photographisch aufgenommen worden, als der Kopf Christi noch vorhanden war. Dieser ist auf die Brust herabgesunken, wie in Hosios Lukas, aber mit offenen Augen. Um so wirksamer ruft die stark ausgebogene Haltung der Gestalt den Eindruck körperlicher Qual hervor. Mit echt byzantinischem Gefallen am Grausamen wird überdies ausgemalt, wie das Blut von den Händen herabtropft und aus den Nagelwunden der Füße über das Gestein rinnt, zweifellos, um Adams Schädel zu benetzen, — der längst verschwunden ist. Aus der Seite Christi aber springt der Blutstrahl hervor. Das Leiden des Herrn fand den lautesten Widerhall in der Wehklage der Engel, deren Halbfiguren über den Kreuzarmen heute bis auf einige Fingerreste ausgebrockelt sind. Die Inschriften bezeichnen den dargestellten Augenblick, in dem Christus die Abschiedsworte an Maria und Johannes richtet (Joh. XIX, 26/7). In den stummen Schmerz der Mutter und des Lieblingsjüngers mischen Maria Kleophas und Magdalena, die neben jener stehen, ihre Tränen, an

letzter Stelle rechts aber erhebt der Hauptmann in lebhafter Wendung Antlitz und Rechte zum Zeugnis, daß „dieser Gottes Sohn“ gewesen sei (Matth. XXVII, 54; Mark. XV, 39). Für diese Erweiterung und Umgestaltung des symbolischen Bildtypus (Abb. 441 und S. 55?) im Sinne des Naturalismus und stärkeren dramatischen Gefühlsausdrucks hat ohne Zweifel ein etwas früher entstandenes Mosaikgemälde der Hauptstadt die Bahn gewiesen, da wir dieselbe Komposition in gleichzeitigen Denkmälern der Wand-, sowie der Emailmalerei wiederfinden (s. unten). Die Kreuzabnahme in der folgenden Ecknische hat auch bereits ihre typische Anordnung gewonnen, vollständig erhalten sind aber nur noch der die Nägel aus den Füßen Christi herausziehende Nikodemus und die Seitenfiguren der Maria, die des toten Sohnes Hand an die Wange preßt, und des in Schmerz versunkenen Johannes. Wie sich in diesem die Gestalt aus der Kreuzigung wiederholt, so hängt die ganze Komposition von dem Bildtypus der letzteren ab. Das besterhaltene Mosaik in der nördlichen großen Wandnische stellt die Anastasis dar. Wieder ist in dieser die Komposition im Vergleich mit dem Mosaik von Hosios Lukas (S. 483) erweitert, indem auf beiden Seiten hinter den entsprechenden Figurenpaaren noch eine Anzahl von Köpfen hinzugefügt sind, sowie rechts der Täufer, der nach dem Nikodemus-Ev. den Toten die Ankunft Christi gewissagt haben soll, in Vollgestalt. Auch zieht Christus nicht, wie dort, Adam nach sich, sondern ergreift, wie im ältesten Typus (S. 517 und 542), heraneilend und auf die gekreuzten Flügel der zerbrochenen Hadestür tretend, seinen Arm, um ihn aus dem Sarge zu erheben. Daher ist die Wendung der Hauptgestalt die umgekehrte wie in Hosios Lukas. In den Zwickeln der Westseite breiten noch als Überbleibsel der ersten Engelshierarchie zwei Cherubim ihre sechs Flügel aus (Abb. 487), während sie auf der Gegenseite verschwunden sind. Von den an gleicher Stelle dargestellten Evangelisten der Langseiten ist auf der nördlichen nur der sinnende Markus (Abb. 488) übriggeblieben, drüben Johannes, leider jedoch ohne Kopf, und dürftige Überreste von Lukas, wenn die Anordnung die gleiche war wie in Nicäa. Dazwischen waren über den Bogenseiteln der Nischen Rundschilde mit den Brustbildern der übrigen acht Apostel eingeschoben, doch haben sich nur die Namensbeischriften des Andreas, Bartholomäus und Philippus an der Süd- und Westseite erhalten. Ihres Kopfes beraubt ist die betende Theotokos in der Apsis, — in den Nebenapsiden des dreiteiligen Bema aber bilden die Halbfiguren Gabriels und Michaels in ungleich besserer Erhaltung und das Christusmonogramm auf gestirntem Himmelsgrunde am Gewölbe des Diakonikon die einzigen Überreste des Mosaikschmucks, der nach Barskis Beschreibung auch den Täufer, Propheten und Heiligengestalten enthielt. Einen weit reicheren Bestand birgt noch der Innennarthex (Abb. 397), wengleich auch hier die Zerstörung stark fortgeschritten ist. Das von Barski erwähnte Christusbild über der Königstür ist längst verschwunden, das Mosaik des Kuppelgewölbes (Tafel XXVIII, 2) hingegen, dessen Mittelpunkt die Beschützerin der Nea Moni selbst als Orans bildet, — ein Kreis von heiligen Kriegerern und die Zwickelbilder ihrer Eltern, des Stephanus und des jugendschönen Panteleimon umgeben sie — hat bis auf die entstellende Beschädigung ihres Antlitzes wenig gelitten. Die Klostergemeinde zu empfangen und zu geleiten sind diese sowie die Ikonen heiliger Asketen an den seitlichen Bogen (Tafel XXVIII, 1) bestimmt, unter denen mehrere Mönchstypen zu den trefflichsten Schöpfungen künstlerischer Charakterzeichnung gehören. Von der Eingangswand blicken in der Mitte die vier großen Propheten, in den Seitenräumen Symeon Stylites und andere Säulenheilige herab. Die übrigen Wände und Gewölbe des Narthex aber tragen Bilder der letzten Vorgänge aus dem Leben des Herrn: die Erweckung des Lazarus, den Einzug in Jerusalem (an der Decke) und die Fußwaschung (an der Schmalseite) im nördlichen, das Gebet in Gethsemane (dieser gegenüber), die Himmelfahrt und die Herabkunft des Heiligen Geistes (Tafel XXVIII, 1) im südlichen Seitenabschnitt. Der allen Reinigungsversuchen trotzende Ruß von Jahrhunderten und umfangreiche Lücken erlauben jedoch heute bei einzelnen dieser Bilder kaum mehr als ein Urteil über ihre Komposition. In der Mehrzahl derselben ist sie einfach und in ziemlich strenger Symmetrie aufgebaut und zeigt z. B. bei der Einzugsszene und der Erweckung des Lazarus noch nicht den reicheren Figurenbestand jüngerer Denkmäler. Bei der Fußwaschung hingegen finden wir nicht mehr den älteren Typus aus Hosios Lukas (Abb. 390) vor, sondern erblicken Christus schon am linken Bildrande, während die Apostel in zwei Reihen sitzend und stehend die übrige Fläche füllen. Hier ist die Gebärdensprache besonders lebhaft, — Judas beißt sich bei den Worten des Herrn (Joh. XIII, 10) in die Finger. Über dem unteren Figurenstreifen ist zwischen Säulen Christus, das Gewand ablegend, sich gürtend und das Wasser eingießend dargestellt, — vielleicht aus freier Erfindung. Auch das sehr verdorbene Gegenbild der Südseite gibt mehrere Momente der Handlung über und nebeneinander wieder: Christus im Gebet kniend, die schlafenden drei Jünger weckend und die Szene des Verrats. Die Himmelfahrt und das Pfingstwunder (Tafel XXVIII, 2) endlich geben altertümliche, monumentale Bildtypen von symmetrischer Komposition wieder, deren Überlieferung, bei dem letzteren wenigstens bis zum Apsis-mosaik der Ölbergkirche in Jerusalem (Teil I, S. 340) zurückreicht, wie aus der weiten Verbreitung des Schemas in



älteren und jüngeren Denkmälern (s. unten) hervorgeht. Die auffallende Tatsache endlich, daß weder im Naos, noch im Narthex das Abendmahlsbild Platz gefunden hat, läßt kaum eine andere Erklärung zu, als daß es, sei es im historischen, sei es im rituellen Typus, am Gewölbe oder an den Wänden des Altarraums dargestellt war.

Überhaupt spricht aus dem Mosaikenzyklus der Nea Moni der liturgische Geist noch vernehmlicher als in Hosios Lukas und in Kiew, doch verbindet sich die Hervorhebung der kirchlichen Feste mit der Veranschaulichung des Erlösungsdogmas in der historischen Folge der Ereignisse, von denen nur die Vor- und Endszenen der Passion in den Narthex versetzt sind. Diese Betonung des christologischen Gedankens erscheint doppelt bemerkenswert, weil die Kirche der Gottesmutter geweiht ist (S. 467). Ihr Vorrecht kommt gleichwohl nur im Mosaikschmuck des mittleren Narthexgewölbes (S. 563) und in der Orans der Apsis zum Ausdruck, während aus ihrem Leben allein die der Jugend Christi angehörenden Szenen Berücksichtigung gefunden haben.

Die tiefreligiöse Stimmung der Bilder wird durch eine gewisse Einbuße an monumentaler Gestaltung bei gesteigertem, wenngleich geschmackvollem Realismus des Ausdrucks keineswegs beeinträchtigt. Die Bewegung der Gestalten ist heftiger geworden und zugleich der Figurentypus leichter und feingliedriger. Die Gewänder weisen einen größeren Reichtum bald an knitrigen, bald an fließenden Falten auf. Und diese Wandlung wird begleitet von einem be-

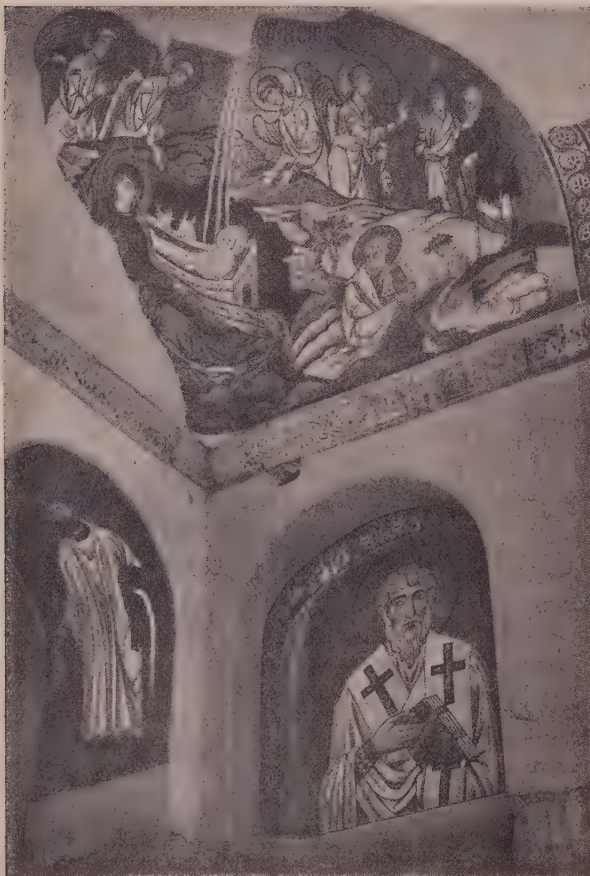


Abb. 489. Christi Geburt und die Heiligen Euplos und Gregor von Agrigent, Nischen- und Wandmosaiken des Katholikon von Daphni.

deutsamen Wechsel der malerischen Behandlung. Für die Mosaiktechnik der Nea Moni ist das Herausarbeiten der Formen aus einem Mittelton mit Hilfe aufgesetzter hoher Lichter wie in den Miniaturen bezeichnend. Es ist ein ziemlich tiefes Olivgrau, das sich nach den belichteten Stellen hin aufhellt. Dagegen fehlen hier die grünen Schatten im Inkarnat. Das Weiß wird auf die wenig ausgedehnten Lichter beschränkt, während in Hosios Lukas noch die Hauptflächen hell gehalten sind. Durch Einmischung farbiger Glaswürfel wird, z. B. in der Kreuzigung, gleichwohl eine reichere koloristische Abtönung der Gewänder erzielt. Die reinen Farbtöne aber werden in den Schattentiefen zu geschlossener Wirkung vereinigt. Fragen wir nach der Herkunft dieser Technik mit ihren, den farbigen Kontur begleitenden Reflexlinien und Schattenstreifen, so läßt der Umstand, daß wir ihren Anfängen schon in Nicäa an den neuen Evangelistentypen begegneten, auf den zunehmenden Einfluß der Miniaturmalerei schließen. Er vermittelt dem Monumentalstil die veränderte Gefühlsweise der Zeit mit allen jenen ikonographischen und stilistischen Neuerungen. Den deutlichsten Hinweis

darauf bietet die Hinzufügung jener Genreszene am Jordan zum althergebrachten Bildtypus der Taufe, kommt sie doch in verschiedenen Handschriften (Vat. Urb. Nr. 2; Paris, Bibl. nat. Ev. Nr. 74 u. a. m.) sogar noch in ihrer fraglos ursprünglicheren Verbindung mit der Predigt des Täufers vor. So kann es uns auch nicht wundern, daß statt der einfachen geometrischen Bordüren und klassisch mageren Ranken von Hosios Lukas die aus den Zierleisten der Handschriften bekannten Rankenarabesken mit ihren stilisierten Blüten- und Blattmotiven (S. 540) die betrachteten Festbilder umrahmen (Abb. 487/8).

Es muß uns überraschen und straft die herkömmliche Anschauung von der Unveränderlichkeit der byzantinischen Kunst Lügen, wenn wir im jüngsten Denkmal des 11. Jahrhunderts wieder einen Rückschlag gegen den unter den letzten macedonischen Kaisern aufkeimenden malerischen Naturalismus wahrnehmen. Durch die Mosaiken der Klosterkirche von Daphni (S. 465 ff.) aus der ersten Komnenenzeit geht wieder ein Zug zum Monumentalen, ja zum Klassischen, wie er dem zeitgenössischen literarischen Geschmack eines Psellos und einer Anna Komnena entspricht. Nicht daß die ikonographischen Neuerungen des 11. Jahrhunderts in diesen Bilderzyklus keinen Eingang gefunden hätten, daneben aber scheint er eine Anlehnung an ältere Vorbilder zu verraten. Manche Anregungen haben sich die hier arbeitenden Künstler aus dem nahen Katholikon von Hosios Lukas geholt. Diese geographische, nicht etwa eine chronologische Nachbarschaft erklärt die gemeinsamen Züge in beiden Mosaikzyklen. Dazu gab schon der übereinstimmende Bautypus hinreichende Veranlassung.

In den östlichen Ecknischen des Naos finden wir dieselben Festbilder, von denen jedoch nur die Geburtsszene (Abb. 489) — glücklicherweise das schönste — nahezu vollständig erhalten ist, im Altarraum spärliche Reste der thronenden Gottesmutter, sowie der Etimasia am Gewölbe und die Erzengel in den seitlichen Wandnischen. Alle älteren Denkmäler übertrifft das Kuppelmosaik von Daphni an Vollständigkeit, wie an

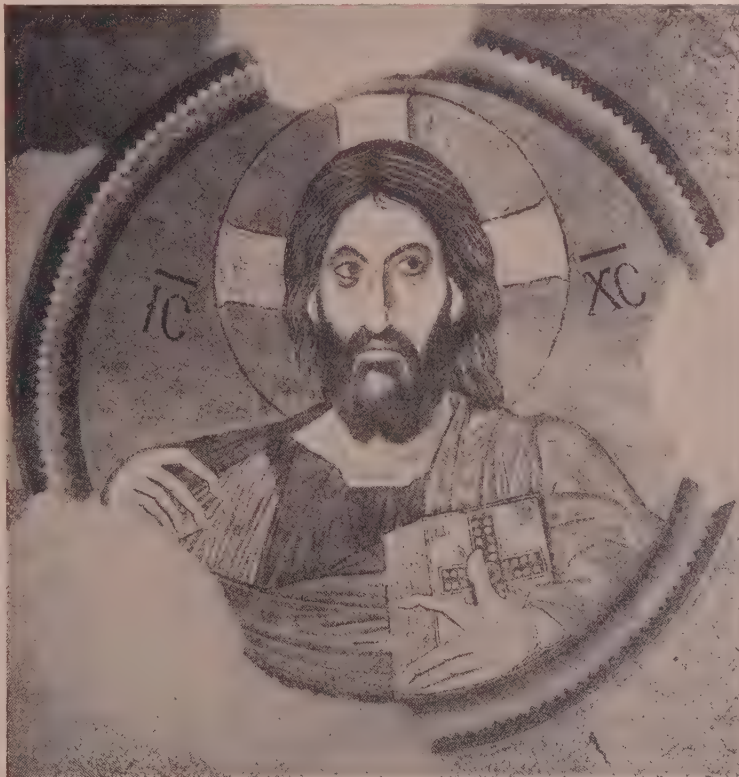


Abb. 490. Christus Pantokrator, Kuppelmosaik des Katholikon von Daphni.

machtvoller Wirkung. Es wird der theologischen Spekulation wie kein zweites gerecht. In der strengen Majestät dieses Pantokrator (Abb. 490) sehen wir durch die Erscheinung Christi den „Alten der Tage“ verkörpert. Im Kranz der ihn umringenden Propheten strahlt die jugendliche Anmut Salomos neben der Greisenwürde eines Elias und der männlichen Schönheit eines Elisa u. a. Der Verteilung der übrigen Bilder liegt eine feine



Berechnung zugrunde, bei der man sich die eigenartige Baugestaltung zunutze gemacht hat, um eine doppelte Aufgabe zu lösen. Weil das Katholikon der Jungfrau geweiht war, sind — hier zum erstenmal — die Feste des Herrn mit den Marienfesten zum Doppelzyklus verwoben. Die Reihe der letzteren wird durch ihre Jugendgeschichte im Südlügel des Narthex eingeleitet, wo in drei fast unversehrten Bildern, an der Eingangswand beginnend, Annas Gebet und die Verkündigung an Joachim, der Segen der Priester und der Tempelgang geschildert ist. Sie setzt sich im Nordtransept an der Ostwand mit der im Narthex ausgelassenen Geburtsszene (Abb. 491) fast in Höhe der Verkündigung und Geburt Christi fort und greift mit der letzteren und der im Südtransept an gleicher Stelle befindlichen Magieranbetung und der ihr gegenüberstehenden Darstellung im Tempel bereits in das Jugendleben Christi über, um ihren Abschluß in dem leider halbzerstörten Bilde des Entschlafens der Gottesmutter über der Eingangstür zu finden. Im Narthex ist deren Portalikone mitsamt dem Mosaikschmuck des Mitteltgewölbes infolge der Erneuerung des letzteren (S. 466) verloren gegangen. Von den drei Wandbildern seines Nordflügels aber ist so viel übriggeblieben, daß wir von dem Gegenstande und der Komposition noch eine klare Vorstellung gewinnen. Hier wird der christologische Festzyklus, der durch Taufe und Verklärung in den östlichen Ecken des Naos seinen Fortgang nimmt, in die zusammengehörigen Passionsbilder der Gefangennahme, der Fußwaschung und des Abendmahls weitergeleitet und wiederum im Naos durch das Lazarusbild und den darunter befindlichen Einzug in Jerusalem an der Westwand des Nordtransepts vervollständigt, dann aber durch die Kreuzigung (Abb. 492) auf der Gegenseite zur Anastasis (Abb. 493) an der Ostwand des

Südtransepts und zur Bekehrung des Thomas an dessen Westwand fortgeführt. Das fehlende Pfingstbild dürfen wir um so eher über dem Altar voraussetzen. Zahlreiche Einzelgestalten der Kirchenväter und alttestamentlichen Priester und Brustbilder von Märtyrern und Heiligen (Abb. 489) bedecken die übrig bleibenden Wandfelder oder Gewölbflächen.

Daß sich der feierliche Gesamteindruck dennoch mit dem Glanz der Lukaskirche nicht messen kann, daran trägt das Fehlen des verbindenden polychromen Wandbelags und die heutige grelle Beleuchtung schuld. Erst der näheren Betrachtung offenbaren sich die Mosaiken von Daphni als eine Meisterschöpfung des byzantinischen dekorativen Flächenstils, die an Folgerichtigkeit der Bildgestaltung schwerlich hinter den untergegangenen Denkmälern des 10. Jahrhunderts zurücksteht. Gleichwohl weisen sie die inneren Merkmale einer jüngeren ikonographischen Entwicklungsstufe auf. Sei es in der vermehrten Figurenzahl wie bei der Anastasis, in der zugleich die Gestalt des Hades wieder auftaucht, sei es in der Umkehrung des Bildtypus, die nicht wie in Chios, nur bei der Taufe unter Ausscheidung der Badeszene,



Abb. 491. Die Kreuzigung, Wandmosaik des Katholikon von Daphni

(nach Millet, Le monastère de Daphni. Paris 1899. Mon. de l'art byz. I).

sondern auch größtenteils noch einmal in der ersteren und im ganzen für die Fußwaschung stattgefunden hat. Im übrigen beherrscht das Streben nach Vereinfachung und symmetrischem Gleichgewicht, womöglich um eine zentrale Hauptfigur, die Komposition (Abb. 491/2). Der lichtdurchstrahlte Goldgrund ist als fiktiver Raum Träger dieser reinen Figurenkomposition, die sich reliefartig und bei größerer Figurenzahl, wie in der Tempeleinführung, der Fußwaschung und dem Verrat, in mehreren Plänen entfaltet. Bei mehrgliedriger Schichtung der Gruppen werden hinten die Köpfe höher gestaffelt (Abb. 492). Mit Ausnahme der unentbehrlichen und gut verstandenen Felsstufen in der Geburtsszene, Taufe und Verklärung, ist jede Erweiterung der Standfläche vermieden. Selbst die spärlichen architektonischen und landschaftlichen Elemente erscheinen, z. B. beim Gebet Annas oder dem Einzug Christi, auf den schmalen Bodenstreifen aufgesetzt. Die Füße in der Tiefe stehender Figuren lösen sich von diesem sowohl hier wie in der Szene der Geburt Marias (Abb. 493). Der Innenraum wird dabei vollends nur andeutend behandelt, ohne daß ein ordnendes Prinzip die verschiedenen, zum Teil umgekehrten, perspektivischen Verschiebungen der Geräte regelt. Zur repräsentativen Wirkung der Bilder trägt eine gewisse Bändigung der Bewegung wesentlich bei. Die Leidenschaftlichkeit ist selbst in der dem Mosaik der Nea Moni nächststehenden Verklärung einem maßvolleren Pathos gewichen. Stärkerer Gefühlsausdruck schlägt in der Anastasis und vor allem in der Kreuzigung ins Sentimentale über. Handlung darzustellen, dient neben vereinzelt Beispielen reiner Profilfiguren die dem Beschauer halb zugewandte Dreiviertelansicht der Gestalten und Köpfe, während ihre Beziehungen zueinander durch Verschiebung des Blickes in der linearen Richtung hergestellt wird. Aus solchem Flächenzwang entspringt vor allem der Eindruck des Gespannten, von dem die Frontalgestalten viel weniger betroffen werden. Ihre Stellungen erscheinen freier und sind besonders an den einzelnen Heiligen (Abb. 489 u. 491), den Erzengeln u. a. m. mit unverkennbarer Verwertung antiker Standmotive und bisweilen mit einem gewissen Streben, die Aufsicht auf den vorgestellten Fuß durch Verkürzung zu verringern, zu wirkungsvoller Pose durchgebildet. Der Verdeutlichung des Spielteins dient zudem die wohlgeordnete Faltengebung, deren Grundprinzip im Umschreiben der Formen als „Echo der Gestalt“ besteht. Neben der straffen, den stofflichen Zug veranschaulichenden macht die geschwun-

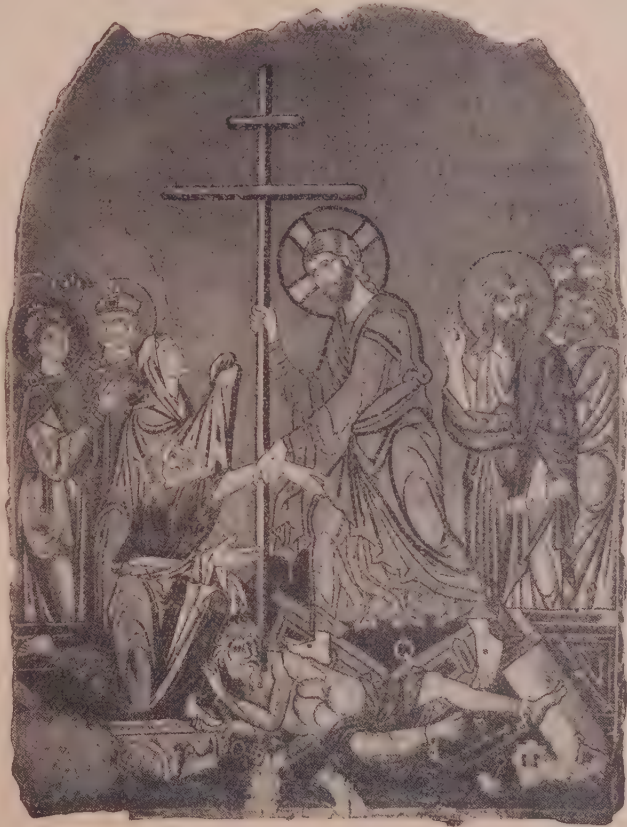


Abb. 492. Anastasis, Wandmosaik des Katholikon von Daphni  
(nach Millet, a. a. O.).





Abb. 493. Geburt der Jungfrau, Wandmosaik des Katholikon von Daphni  
(nach Millet, a. a. O.).

gene Falte höhere Ansprüche geltend und mehrt den Linienreichtum der Gewänder. Gemildert wird er durch das Übergewicht des farbigen Grundtones über die Schatten. Die Farbengebung beherrscht ein helltönender Kolorismus mit sparsam aufgesetzten hohen Lichtern, und an den weißen Gewändern nimmt das Abtönen mit zwei Farben seinen Anfang. Auch an den Köpfen und nackten Teilen sind die Kontraste zwischen den rosigen Fleischtönen und den wiederum entschieden grünlich gefärbten Schatten lebhaftere geworden. Die Modellierung hat ihre festen Regeln für die Abstufung der letzteren gegen den roten Kontur ausgebildet. An den Aktfiguren springt die verbesserte Zeichnung in die Augen (Abb. 491), doch bleibt das Detail an Gelenken und Muskulatur so allgemein wie früher, ja zum Teil fehlerhaft. Kräftiger gebildet als die Gestalten der Nea Moni, sind die Menschen des jüngeren Mosaikzyklus zugleich von vornehm schlankem Wuchs. Noch weiter geht das Streben nach Idealisierung

der Kopftypen. Das neue Christusideal ist bereits in die historischen Szenen eingedrungen (Abb. 492) und hat den dunkelbärtigen älteren Typus völlig verdrängt. In königlicher Hoheit blickt Maria (Abb. 489) und selbst dem Kopf des Täufers fehlt das Rauhe, mit ihm freilich auch die naturalistische Kraft (Abb. 492). Eine leichte Verschärfung der Züge zu semitischem Gesichtsschnitt macht sich an der Gottesmutter (Abb. 491) und an den Erzengeln bemerkbar. Auf alle Jünglingsköpfe aber fällt, wie auf die der Greise und des blühenden Mannesalters, ein Abglanz attischer Schönheit.

Die Mosaiken von Daphni leiten eine neue Entwicklung ein, eine Stilphase, deren Denkmäler freilich wieder auf ein halbes, ja auf byzantinischem Boden gar auf zwei Jahrhunderte hinaus mit spärlichen Ausnahmen untergegangen sind, für deren Mittelstufen aber zum Glück Sizilien und Venedig überreichen Ersatz bieten.

In Konstantinopel selbst bezeugen einzelne Reste nicht nur, daß die Herrschaft der Komnenen der Kunst eine neue Blüte gebracht hat, sondern auch daß sich im jüngsten Mosaikenzyklus des 11. Jahrhunderts keineswegs eine rein lokale Richtung durchgesetzt hat. Die Kachrije-Djami weist inmitten ihres späteren Bildschmuckes zwei ältere Ikonen auf. Das Christusbild über der Tür des jetzigen Innennarthex (Abb. 506) dürfen wir nach seinem markigen Stil noch als die ursprüngliche Portalikone des früheren einzigen Narthex der Chora-Kirche nach ihrer Wiederherstellung durch die Schwiegermutter Alexios I. (S. 473) ansprechen. Dieses Mosaik aber steht dem Pantokrator von Daphni nahe genug, obgleich es nicht den Pantokrator, sondern den Erlöser darstellt, das „Land (Chora) der Lebenden“ nach der vielleicht erst später zugefügten Beischrift (s. unten). Zwar hat er vom Pantokratorstypus das geschlossene Buch übernommen, das er mit demselben Griff umklammert, wie in Daphni, das blühende Antlitz aber blickt mildernst und ohne Strenge. Wir erkennen in allen Zügen das uns schon bekannte Christusideal (S. 558) in wirkungsvollerer Stilisierung

wieder, das einst auch die Türlünette in Daphni getragen haben mag und aus dem das Pantokratorideal durch Beimischung greisenhaften Ausdrucks hervorgegangen war (S. 565). Wenn hier rein stilkritische, so berechtigen uns greifbare äußere Hinweise bei der halbzerstörten Ikone einer überlebensgroßen Dësis an der Hauptwand im Südflügel des Innennarthex der Kachrije-Djami (Abb. 406) zum Schluß, daß auch sie schon vor dem Umbau des Theodoros Metochites (S. 474) ihren Platz innehatte. Nicht nur fehlt der typischen Komposition (S. 555) die dritte Gestalt des Täufers, sondern es erscheinen auch die beiden übriggebliebenen unter dem späteren Schildbogen unsymmetrisch eingestellt. Die letzten Zweifel beseitigen Buchstabenreste, in denen die verstümmelte Stifterinschrift des Sewastokrator Isaak Komnenos († 1152) erkannt worden ist. Wir stehen also vor dem Gnadenbilde der Grabstätte, die sich der jüngste Sohn Alexios I. in der Chorakirche bereitet hatte (S. 473). Der Vergleich mit dem Portalmosaik gibt Einblick in die Wandlung, die der Monumentalstil während der dazwischenliegenden drei bis vier Jahrzehnte durchgemacht haben muß. Derselbe Typus erscheint in der Dësis mehr ins Zarte umgebogen. Das Antlitz ist nicht mehr breit geformt, sondern ins Längliche gezogen, wie auch die Gestalt schmalschultrig und die Hand schlank geworden ist. Damit weist dieser Christus voraus auf den des späteren Widmungsbildes über der Königstür (s. unten), während er in der Art der Modellierung und in der Farbgebung ungleich mehr mit dem älteren Werk übereinstimmt. Auch Marias Kopf verrät eine wachsende Hinneigung zu glatter Schönheit und hat die zum erstenmal in Daphni (s. oben) bemerkte leichte Krümmung der Nase beibehalten.

Die Lücke in der Entwicklung zwischen den beiden Ikonen der Chora-Kirche füllen byzantinische Mosaiken auf fremdem Boden aus. Aus dem Jahre 1112 rühren laut Weihinschrift die Bruchstücke des Mosaikschmuckes der Apsis des Domes in Ravenna her, von dessen Zusammensetzung uns noch die Zeichnung des Architekten Bonamici aus der Zeit ihres Abbruchs (1741) Rechenschaft gibt. Sind auch die großen Gemälde am Gewölbe und zu den Seiten und am darüber befindlichen Triumphbogen untergegangen, so bietet sich doch in der Beschreibung, welche der russische Pilger Daniel von den unter Konstantinos IX. in der erneuten Rotunde des heiligen Grabes in Jerusalem ausgeführten Mosaiken hinterlassen hat, ein sicherer Anhalt dafür, daß die Auswahl der Szenen diesem Vorbild entlehnt war.

Sie stellten in der Apsis selbst die Höllenfahrt Christi im mittelbyzantinischen Typus, daneben die Apostel Petrus und Johannes und die Frauen am Grabe, zuoberst aber die Himmelfahrt in abendländischer Komposition dar. Außer den ausdrucksvollen Köpfen der beiden Apostel und drei weiteren kleineren Überresten dieser Bilder besitzen wir noch in nahezu vollständiger Erhaltung die Gestalt der betenden Gottesmutter, welche zwischen den Fenstern, dem Täufer gegenüber, ihren Platz hatte, eine Darstellung von hoher Schönheit und ergreifender Tiefe des Ausdrucks. Sie steht heute auf dem Altar der erzbischöflichen Kapelle. Die schlanke Gestalt geht nicht über ein harmonisches Ebenmaß hinaus. Das Gewand umhüllt sie in breitem Wurf, der nirgends das Gefühl für das Stoffliche vermissen läßt, — ja, nie wieder ist das steile Herabfallen des Manteltuches an der linken Seite des Kopfes so naturwahr beobachtet worden —,



Abb. 594. Maria Orans, Wandmosaik des Domes von Ravenna





Abb. 495. Der Auferstandene mit den heiligen Frauen und das Thomaswunder, Wandmosaik der Markuskirche (Venedig).

und doch sind die Faltenzüge und Säume zu rhythmischem Linienspiel geordnet. Aber die Linie wird mehr in den Schattenfurchen durchgeföhlt als gezogen, sie geht in der lebhaften Farbenwirkung des Violettblau auf. Und wenn die technische Zusammensetzung des Gesichts und der Hände und ihre Beleuchtung einerseits durchaus dem mittelalterlichen Prinzip entspricht (S. 558), so ist andererseits wie in Chios (S. 564) das Fehlen

grüner Schattentöne bemerkenswert. Das Ergebnis eines ikonographischen Mißverständnisses aber ist die unter dem Gürteltuch herabhängende Schärpe und die den Mantelsaum schmückende Perlenborte. Es beweist, daß der Mosaizist kein orthodoxer Grieche gewesen sein kann, obgleich er die Technik wie ein Byzantiner beherrschte und seine Vorlage im übrigen zweifellos durchaus stilgetreu wiedergegeben hat. Kein zweites Mosaikbild der Maria Orans vermittelt uns trotz der lateinischen Namensbezeichnung eine so lebendige Anschauung von dem Vermögen der griechischen Kunst, ihre Ikonentypen zu beseelen.

In Kiew wurde die Apsisnische der im Jahre 1108 gegründeten Michaelskathedrale nach dem Vorbilde der Sophienkirche (S. 560/1) ausgeschmückt. Beim Vergleich der erhaltenen Abendmahlsliturgie mit diesem fällt ein wesentlicher Unterschied der Figurenbildung in die Augen. Die überschulken Gestalten tragen kleine Köpfe. Ein ungleich schöneres Beispiel derselben Komposition in Serres bewahrt die Metropolis von Makedonien.

Ausgeschieden sind hier die Christus assistierenden Engel. Dadurch gewinnt die Handlung einen realistischeren Charakter. Das Hauptbemühen des Künstlers war demgemäß auf den Ausdruck der Apostel gerichtet. Durch verschiedene Kopfwendungen und Handgebärden hat er in die beiden Reihen Einzelbeziehungen hineinzulegen und den Vorgang viel stärker zu beleben gewußt, — zugleich die individuelle Charakteristik der Köpfe gesteigert. Die monumentale Ruhe der friesartigen Komposition löst sich freilich dabei in malerische Schönheit auf.

Etwa um dieselbe Zeit hatte durch griechische Mosaizisten in Venedig die Ausschmückung von S. Marco begonnen. Aus ihrer ersten, die nächsten Jahrzehnte umfassenden Periode röhren wohl noch die Bilder der drei Kuppeln des Mittelschiffs und der nördlichen sowie einzelner Tragebogen und Wandfelder her, auch sie freilich zum Teil stark durchsetzt von Restaurationen infolge des großen Brandes von 1419 u. a. m. Daß die ikonographische Folge sich dem Vorbild des Baues selbst, der justinianischen Apostelkirche, frei anschließt, ist heute kaum mehr zu bezweifeln (S. 435), wenngleich das weder die Einmischung abendländischer Motive, wie z. B. der Tugenden in griechischem Kostüm im Tambour der Hauptkuppel, noch mittelbyzantinischer, wie der schreibenden Evangelisten in deren Zwickeln (Abb. 315), ausschließt. Der Umsetzung der altertümlichen Kompositionen, besonders der Himmelfahrt



Abb. 496. Die Verkündigung am Brunnen und die Prüfung durch das Fluchwasser, Wandmosaik der Markuskirche (Venedig).

in dieser und des Pfingstbildes in der vorderen Kuppel (S. 547 u. 435), in den schwächtigen zeitgenössischen Figurentypus entspringen zum guten Teil die Schwächen des Zyklus. Auf den ausgedehnten Goldflächen der Gewölbe wirken diese Gestalten dünn. In den Bildern der Geburtsgeschichte des Herrn im nördlichen Kreuzarm, seiner Taten im südlichen und seiner Passion an den angrenzenden Hauptbogen (Abb. 495) wird auch das spärliche architektonische und landschaftliche Beiwerk meist ohne jede anschauliche Raumbeziehung nur auf einen schmalen Bodenstreifen aufgesetzt. Diese Szenerie aber ist wieder eine mittelalterliche. Nach den gleichen Kompositionsgesetzen ist die Legende der Gottesmutter im nördlichen Kreuzarm behandelt (Abb. 496) und die Geschichte der Apostel an den Wandflächen der Nebenschiffe des westlichen. Im ersteren begegnet uns daneben die anderwärts nirgends mehr belegte, aber noch von Clavijo (1403) in untergegangenen kirchlichen Mosaiken Konstantinopels gesehene halbornamentale Darstellung des Baumes aus der Wurzel Jesse.

Die monumentale Richtung der Mosaiken von Daphni, — mit denen auch typologische Zusammenhänge, z. B. in der Anastasis, bestehen — ist hier zum Schematismus ausgeartet. Die Bewegung hat sich abgeschwächt, der Faltenwurf ist trockner und unruhiger, die Komposition zu einer Art dekorativer Bilderschrift geworden. Das Kolorit hat jedoch dabei noch an Farbenfreudigkeit gewonnen. So tragen die Apostel im Pfingstbilde zum hellen Mantel ein farbiges Untergewand und in den Trachten der zwischen den Fenstern verteilten „Völker und Zungen“ paaren sich schon die bunten Töne. Die handwerksmäßig vereinfachte Technik setzt die Schatten und Lichter hart nebeneinander. Eine Lokalschule hatte sich in Venedig gebildet, deren Arbeiten sichtlich hinter echtgriechischen Schöpfungen zurückbleiben, aber wohl dank fortwährendem Nachschub leitender künstlerischer Kräfte vom Bosphorus im 12. Jahrhundert noch einen ziemlich reinen byzantinischen Stil bewahren. Sie hat uns in den Apsiden der Dome von Murano und Torcello zwei Muttergottesbilder hinterlassen, die der Maria Orans des Himmelfahrtsmosaiks von S. Marco wie Schwestern gleichen und von





Abb. 497. Die Hodegetria und Verkündigung, Apsis- und Triumphbogenmosaik des Domes von Torcello

denen die erstere mit ihr auch die ikonographische Auffassung teilt. In Torcello ist es „die Hodegetria“ mit dem Kinde, die jene beiden mit ihrem königlichen Wuchs noch übertragt (Abb. 497). Daneben steht am Triumphbogen die Jungfrau noch einmal in feierlicher Ruhe vor dem Thron hoch aufgerichtet da, während der Verkündigungengel von links schon mit

stürmischer Bewegung auf sie zueilt. Überhaupt geht ein frischerer Zug durch die Mosaiken von Torcello, nicht nur hier und in der altertümlich anmutenden Apostelreihe unter der Hodegetria, sondern auch in der Darstellung des Weltgerichts, das in unmittelbarem Anschluß an die darüber befindliche Anastasis die Westwand bedeckt.

In diesem ältesten erhaltenen Monumentalbild der letzten Dinge hat die Ausgestaltung der Komposition, an der die Phantasie der morgenländischen Christenheit seit Jahrhunderten gearbeitet hatte, bereits ihren Abschluß erreicht. Mit ihren altchristlichen Vorstufen (s. Teil I, S. 288 u. 429) hat sie noch immer die streifenförmige Anordnung und die umgekehrte Verjüngung der Figuren nach unten gemein. Aber aus verschiedenen Quellen ist eine Fülle neuer Züge hinzugekommen. Im idealen Mittelpunkt des Dramas umstehen den Weltrichter in der Aureole die typischen Nebenfiguren der byzantinischen Döesis und die Erzengel. Himmlische Heerscharen drängen sich im Hintergrunde. Land und Meer, die auf den Ruf der Posaunenbläser ihre Toten wiedergeben, und den Engel, der den gestirnten Himmel zusammenrollt, kennt schon die Schilderung des Syrrers Ephraim (Teil I, S. 10). Sie sind, wie auch der Flammenstrom, auf den Johannes Damascenus einst einen Konstantin Koprionymos hinwies, mitsamt dem Tetramorphenpaar der syrischen Kunst entlehnt. In dieser waren sicher zum Teil auch schon die Szenen gegeben, die in beiden Bildstreifen daneben sowie in dem letzten in byzantinischen Typen ausgemalt werden: der von Seraphim und Erzengeln umgebene Thron mit den Leidenswerkzeugen, vor dem die erlösten Stammeltern des Menschengeschlechts knien, — die kirchliche und weltliche Hierarchie und das Paradies zur Rechten des Herrn, wo Abraham den armen Lazarus im Schoß hält und die Gottesmutter die Hände zur Fürbitte erhebt, während ein Engel und Petrus den Weg zu seiner Pforte weisen, die der gute Schächer zuerst durchschritten hat, — auf der Gegenseite aber der Höllenpfuhl, in dem Satan mit dem Antichrist im Schoße thront, — endlich die Seelenwägung über der Tür. Die Maria Orans in der Lünette und die meisten Gestalten des Weltgerichts selbst bewahren noch so viel von älterer Stiltradition, daß nur die hageren und gereckten Apostelgestalten uns verbieten, an seine Entstehung vor dem 12. Jahrhundert zu glauben. Über dem Gesamtbilde ist zudem die Höllenfahrt Christi im völlig ausgereiften späteren Bildtypus mit zahlreichen Nebenfiguren in größtem Maßstabe, aber übereinstimmendem Stilcharakter dargestellt. Von gleicher Art ist Christus zwischen Erzengeln und Heiligen im Diakonikon.

Die Tätigkeit der venezianischen Schule beschränkte sich nicht auf den engsten Umkreis.

Sie greift über die Adria nach Triest hinüber, wo die Nordkirche der alten Doppelbasilika von S. Giusto (Teil I, S. 243) im 12. Jahrhundert einen neuen Mosaikschmuck ihrer Apsiden erhalten hat. In der mittleren thront die Gottesmutter, umgeben von den Erzengeln, das Kind im alten Schema der Platytera mitten vor ihrer Brust emporhaltend. Der Stil dieses Mosaiks steht ungefähr auf gleicher Stufe mit den Ikonen der Gottesmutter in Murano und Torcello. Die Nebenapsiden enthalten die kraftvollen Gestalten des Petrus und Paulus. Noch weiter reicht der Einfluß dieser Filiale byzantinischer Mosaikmalerei in Italien selbst. Aus Venedig wurden noch durch Honorius III. († 1227) Mosaizisten berufen, denen das Apsismosaik der Paulsbasilika seine weitgehende Erneuerung nach mittelalterlicher Auffassung (Teil I, S. 351) und die Technik in Rom ihre Wiederbelebung verdankt. Ebendaher mögen schon im 12. Jahrhundert auch die Meister gekommen sein, die in der Klosterkirche von Grottaferrata die Komposition der Ausgießung des Heiligen Geistes ausgeführt haben, sehen doch die Apostelgestalten daselbst denen des Weltgerichtsbildes von Torcello ähnlich genug. Das Bildschema aber weist auf das gleiche palästinensische Vorbild zurück wie das Pfingstbild der Nea Moni (S. 563), d. h. wohl auf das altchristliche Apsismosaik der Zionkirche und scheint von diesem sogar das Symbol des göttlichen Thrones in altertümlicher Ausgestaltung mit dem noch erhaltenen Lamm übernommen zu haben.

Noch glänzender als in der Lagunenstadt, ja vielleicht als in Byzanz selbst entfaltet sich die griechische Mosaikmalerei im 12. Jahrhundert in Sizilien. Zweihundert Jahre sarazenischer Fremdherrschaft hatten dort die ältere byzantinische Kultur nicht zu entwurzeln vermocht. Fand der Islam bei den neuen normannischen Landesherren weitherzigste Duldung, so erfreute sich griechische Bildung, griechisches Mönchtum und griechischer Kult unter ihnen der gleichen Förderung wie die lateinische Kirche. Bis in ihre Kirchenbauten hinein (S. 491) spüren wir das Streben nach friedlichem Ausgleich der verschiedenen Volkselemente untereinander. Dem Norden entstammen die mächtigen Doppelturmfassaden, im Innern aber schließt sich mehrfach an ein Langhaus von basilikalem Aufbau ein dreischiffiger Chor an, in dem wir Naos und Bema wiedererkennen, einmal, in der von Roger II. (1143) erbauten Palastkapelle in Palermo, sogar durch die Kuppel gekrönt. Einen echt byzantinischen Zentralbau (S. 491) weihte der Admiral Georgios von Antiochia — im Namen der „Martorana“ klingt noch sein Titel nach — der Gottesmutter. Zwei Mosaikbilder im Vorraum dieser Kirche zeigen uns König Roger von Christus gekrönt und den Stifter der Gottesmutter zu Füßen liegend, die stehend gleichsam die Stiftungsurkunde hält. Wie sollten die Künstler nicht auch von Byzanz her den Normannenkönigen zuströmen, denen derselbe Feldherr Achaja zu Füßen gelegt hatte und die selbst das byzantinische Kaiserkleid trugen. Sie haben den Bau des Seehelden und den Chor der Capella Palatina fast gleichzeitig mit Festbildern der orthodoxen Kirche — ihre Auswahl in der Martorana hebt die Hauptereignisse der Marienlegende hervor — und Ikonen geschmückt. Nicht einmal die Etimasia fehlt in der Bogenleibung des Altarraums.

Neben der Geburt des Herrn dort, der Ausgießung des Heiligen Geistes hier erblicken wir in beiden die Koimesis und die Verkündigung in derselben Auffassung wie in Torcello (Abb. 497), wenngleich in der Martorana mit thronender Maria (Abb. 420) und ihr gegenüber die Darstellung, in der Kuppel aber dort den von Engeln angebeteten, thronenden Pantokrator, hier sein Brustbild, von der Engelshierarchie, Propheten und Evangelisten umgeben. An der Südwand des Chores ist hier das Leben des Herrn bis zum Einzug in Jerusalem dargestellt, — die auf der Gegenseite vorauszusetzenden Passionsbilder sind zerstört. Erst unter Wilhelm I. († 1168) mögen die Mosaiken des Langhauses vollendet worden sein, an denen wohl schon einheimische Hilfskräfte mitgearbeitet haben. Sie schildern auf der Südseite, am Triumphbogen be-





Abb. 498. Christus Pantokrator und Immanuel, die Gottesmutter mit dem Kinde, umgeben von Erzengeln, Aposteln und Evangelisten und Säulenheilige; Mosaiken der Altarnische des Domes von Monreale

ginnend und in zwei Reihen über den Arkaden der Basilika umlaufend, die Geschichte der Schöpfung und der Patriarchen. Dazu kommt die Legende der Apostelfürsten an den Wänden der Nebenschiffe, während ihre Brustbilder die Nebenapsiden einnehmen.

Im Dom von Monreale, der Stiftung König Wilhelms II. († 1189), dessen Krönung durch Christus im Chor in dem gleichen Schema wie Rogers II. in der Martorana dargestellt ist, wiederholen sich dieselben Zyklen, nur sind

auch die Apostellegenden in die beiden Nebenräume des Chores verwiesen, die christologische Szenenfolge aber breitet sich im vorliegenden Querschiff aus.

Sie beginnt mit dem Jugendleben in der Vierung, setzt sich in den Seitenräumen mit den Wundern und der Passion fort und endet wiederum im Chor mit den Triumphbildern der Himmelfahrt und Geistesausgießung. Da hier die Kuppel fehlt, ist, wie bereits im Dom von Cefalù (1148), in dessen Chor wir die schönsten byzantinischen Mosaiken Siziliens antreffen, der Pantokrator in die Wölbung der Apsis herabgerückt (Abb. 498) —, wo auch die Palastkapelle ein zweites Christusbild zeigt, — unter ihm aber die Gottesmutter dargestellt, dort als Orans, in Monreale auf dem Throne, von Engeln und Aposteln umgeben. Eine thronende Maria mit dem Kinde im Stile des 12. Jahrhunderts bewahrte auch noch die Apsis der von der Zerstörung betroffenen Kirche S. Gregorio in Messina. Die Züge des Pantokratorbildes sind die des Christusideals der Kachrije-Djami (S. 568), durch eine pomphafte Stilisierung zu feierlicher Erhabenheit gesteigert, wie auch die Gebärde pathetischer geworden ist. Und doch fehlt ihm die düstere, lebensvolle Größe des Kuppelmosaiks von Daphni (Abb. 490), weil die Epigonenkunst der Komnenenzeit nicht auf formale Schönheit zu verzichten vermag. Ein äußeres Unterscheidungsmerkmal von den älteren Darstellungen bildet der längere Bart. Das jugendliche Ideal des Immanuel begegnet uns zuerst, aber schon vollkommen durchgebildet, in Monreale (Abb. 498). Der Typus Marias hat in den sizilischen Mosaiken schon seine endgültige ikonographische Ausprägung durch die entschiedenere Krümmung des Nasenrückens (S. 569) in der Seitenansicht erlangt. Zugleich dringt eine Neuerung der Ikonenmalerei wie die Darstellung Christi in kindlicher Bekleidung ein (S. 514 u. Abb. 499). Zum erstenmal aber erblicken wir im Kuppelgewölbe der Capella Palatina die halbentblößte, dürre Asketengestalt des Tüfers mit dem wirren Gelock von Haar und Bart.





Abb. 499. Erschaffung des Weibes, Geschichte Lots, Wundertaten des heiligen Nikolaos und Hodegetria, Wandmosaiken der Fassadenmauer des Domes von Monreale.

In den Ikonen liegt überhaupt die Stärke dieses Stils, der an Kraft der individualisierenden Charakteristik trotz eines durchgehenden Strebens nach Idealisierung der Typen, wenigstens in den Greisen und männlichen Köpfen der Patriarchen und Propheten, der Apostel und Kirchenväter nichts verloren hat, ja in der Steigerung der Formen nicht von Übertreibungen frei bleibt. Die ritterlichen Jünglingsgestalten der heiligen Krieger, die Engel und jungen Märtyrer weiß er mit fast mädchenhaftem Liebreiz auszustatten. Ihre Schönheit verblaßt freilich leicht zu leerer Puppenanmut, besonders in Monreale, wo der verallgemeinerte jugendliche Idealtypus mit schwach gebogener Nase sogar die alttestamentlichen Mosaiken



(Abb. 499) durchsetzt. In diese hat auch der blonde Christus der Ikonen als Vertreter des Weltschöpfers im Goldgewande Eingang gefunden. Alle Proportionen erscheinen hier im Vergleich mit denen der Palastkapelle auf ein korrektes Durchschnittsmaß gebracht, — selbst die Aktfiguren nicht mehr so langbeinig, während in den Heiligenbildern an einer ebenso gleichmäßigen, ziemlich schlanken und kleinköpfigen Bildung festgehalten wird. Die Bildgestaltung ist in Monreale und in der Capella Palatina im wesentlichen dieselbe und wohl in der letzteren vorbildlich für den jüngeren Zyklus gewesen. Die gewaltigen Flächen (von 6000 Quadratmetern) der erzbischöflichen Kathedrale erforderten aber die äußerste Ausnutzung der Kompositionsmittel (Abb. 499). Diese weichen vom monumentalen Prinzip der Mosaiken von Daphni und Venedig und zum Teil auch der Festbilder in der älteren sizilischen Kirche selbst in hohem Grade ab. In den landschaftlichen Szenen wächst der Boden in grünen und braunen Erdwellen empor, welche die Figuren wirklich tragen. Er bildet Gründe und zurückliegende Bergkuppen. Die in Palermo noch wohlverstandenen, im Monreale völlig schematisierten Klippen weisen auf die Buchmalerei als Quelle zurück. Ihr Einfluß, der schon im 11. Jahrhundert den Monumentalstil ergreift (S. 564), ist nun übermächtig geworden. Die figurenreichen, wenngleich immer noch zusammengeballten und wohlabgewogenen Gruppen, z. B. bei der wunderbaren Speisung, helfen mehr Raumtiefe zu ertäuschen. Die früher vereinzelter Gebäude (Abb. 496) schließen sich, besonders in den neutestamentlichen Mahlszenen des Querschiffs, zu architektonischen Hintergründen, — manchmal sogar von symmetrischer perspektivischer Fluchtwirkung zusammen. Ist die Szenerie bereichert, so hat freilich die Handlung an Tiefe des Ausdrucks verloren. Eine ruhige Epik beherrscht sie ganz so wie in den Oktateuchen (S. 530), welche zum guten Teil die Vorbilder für den alttestamentlichen Zyklus geliefert haben. Die Künstler verfügen über eine Summe typischer Stellungen und Gebärden, die durch keinen schöpferischen Versuch vermehrt wird und den Eindruck eines mechanischen Ablaufs der Ereignisse erzeugt. Die dramatische Szene, wie Abel erschlagen wird, wiederholt z. B. die typische Komposition zahlreicher Martyrien des Menologiums. Auch in den neutestamentlichen Bildern ist in Monreale fast alle Wärme religiösen Gefühls erloschen. Fast gleichwertig stehen die Figuren nebeneinander wie in einem farbigen Ornament. Viel mehr bedeutet dieser jüngste Mosaikenzyklus nicht. Als Dekoration soll er in in-nigem Zusammenklänge mit den stilvollen bunten Ranken, welche die Arkaden umsäumen, den Glanz des Goldgrundes brechen und sich neben dem volltönenden Farbenakkord des halbsarazenischen Ornaments im Dachstuhl behaupten. Das bedingt eine höchste Steigerung des Kolorismus. In den Gewändern überwiegen satte und lebhaft Töne, die mehrfarbigen Schatten aber drängen das Weiß zu kleinen grellen Lichtflächen zusammen. Rote Gewänder werden meist mit Gold gelichtet.

Wie die sinkende Lebenskraft der byzantinischen Kultur unter den letzten Komnenen von äußerem Glanze verhüllt wird, so hat sich der kirchliche Monumentalstil im Laufe des 12. Jahrhunderts in einen dekorativen Stil verwandelt, — nicht etwa nur in Sizilien. Die Mosaiken, mit denen Manuel Komnenos († 1180) die Geburtskirche zu Bethlehem laut Zeugnis der im Altarraum größtenteils erhaltenen und durch ältere Abschriften vervollständigten Weihinschrift ausstattete (1169), bildeten einen nach ähnlichem Schema wie in Sizilien dem basilikalischen Bautypus angepaßten symbolischen Wandschmuck.

Ungewöhnlich für das mittelbyzantinische System erscheinen darin nur die halbornamentalen Kompositionen des Langhauses, wenngleich nicht alle. Auf der Eingangsseite breitete sich die Wurzel Jesse aus, jene Komposition, die auch für das Peribleptoskloster in Byzanz bezeugt ist und uns noch in S. Marco begegnet (S. 571). In der untersten Zone der südlichen Obermauer waren innerhalb einer Akanthusranke,





1



2

- |                                    |  |
|------------------------------------|--|
| 1. Einführung Marias in den Tempel | } Wandmosaiken der Chorakirche (Kachrije-Djami) in Konstantinopel<br>(um 1300 n. Chr.) |
| 2. Verwarnung Marias durch Joseph  |  |







1



2

- |  |  |
|--|--|
| 1. Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte,<br>Annahme des Opfers Joachims und der Hohepriester im Gebet | } Wandfresken der Peribleptos und Pantanassa<br>(Mistra) |
| 2. Erweckung des Lazarus   |  |

(nach G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, Mon. de l'art byz. II)





wie sie in geringerer Breite auch die nördliche schmückt, die Halbfiguren der Vorfahren Christi aufgereiht. Erhalten sind ihrer sechs. Darüber läuft beiderseits der Hauptfries entlang, der in Gestalt von kuppelbekrönten Arkaden mit darunter eingestellten Altären und raumfüllenden Inschriften hier die sieben ökumenischen, dort die sechs provinziellen Synoden der orthodoxen Kirche zur Anschauung brachte. Vor diesen Bildarchitekturen mit ihren trennenden Rankenbäumen und reichen Votivkreuzen gewinnen wir den Eindruck, daß eine ältere Dekoration, die noch als letzter Ausläufer der hellenistischen Architekturfriese (Teil I, S. 345) und in Anbetracht der Sechszahl der Konzilbilder am ehesten der Zeit des Bildersturmes entstammen dürfte und von der sich noch mehrere der Provinzialsynoden auf der Nordwand erhalten haben, hier mitsamt den Engelsgestalten zwischen den Fenstern erneuert und auf der Südseite durch die einzige mit lateinischer Beischrift ausgestattete Darstellung des siebenten ökumenischen Konzils ergänzt, das reiche Blattwerk der Akanthusranken- und -Kandelaber aber z. T. in einer abstrakten Stilisierung nachgebildet worden ist. Die jüngeren schematischen Kirchengebäude aber erinnern uns an gewisse Rahmenkompositionen der Buchmalerei (Abb. 474 u. S. 540). Der Verzicht auf die alttestamentliche Bilderfolge der sizilianischen Kirchen hat in der Stiftung eines byzantinischen Kaisers im Orient nichts Befremdliches. Andere Abweichungen vom herkömmlichen ikonographischen System sind auch hier z. T. durch die Bauform, teilweise aber durch die besondere Bedeutung des Heiligtums bedingt. Die erhaltene Gestalt des Evangelisten Johannes an der Nordostecke der Vierung beweist, daß die Vier die den Hängezwirkeln entsprechenden Plätze einnahmen. Das Brustbild des Pantokrator ist am ehesten am Triumphbogen vorauszusetzen, für die Apsis aber ist — zum erstenmal — die Darstellung Marias im späteren Typus der Blacherniotissa bezeugt, in dem die Fürbitlerin und die Gottesgebärerin als Orans mit der Büste des Kindes in der Aureole vor der Brust eins geworden ist. So waren denn auch an den Wänden des Altarraumes neben der Verkündigung und Darstellung im Tempel auch die Endszenen ihrer Legende, die Koimesis und Bestattung der Gottesmutter, dargestellt. Vervollständigt aber wurde der Bildschmuck des Bema durch die Ausgießung des Heiligen Geistes und Prophetengestalten. Der christologische Zyklus des Naos war, wie in Monreale, im Querschiff der Basilika verteilt. Von diesen Mosaiken sind die Geburtsszene in der Südapsis sowie die anschließende Anbetung der Magier, das Gespräch mit der Samariterin und das Gebet in Gethsemane zerstört, — erhalten die in die Knie gesunkene Gestalt des Jakobus aus der Verklärung und fast vollständig der Einzug in Jerusalem, während in der Nordapsis wohl die Anastasis verschwunden ist und von den nachfolgenden Szenen nur das Thomaswunder und die untere Hälfte des Himmelfahrtsbildes übrig bleiben. Durchweg stimmt die Komposition mit den gewohnten Bildtypen überein und zeigt eine ähnliche Bereicherung des architektonischen und landschaftlichen Hintergrundes wie in Monreale. Die Einflechtung örtlicher Sonderzüge, wie der hufeisenbogenförmigen Arkaden im Thomasbilde und einer Kuppel — offenbar im Sinne der Denkmalskirche auf dem Tabor — in der Verklärung, findet ihre Erläuterung durch den syrischen Namen des Mosaizisten Ephraim der Weihinschrift. Er und sein Genosse Basilios aber, der sich im Langhause genannt hat, standen mitten in der Kunstentwicklung ihrer Zeit und arbeiteten im wesentlichen in dem gleichen bewegten und farbenprächtigen Stil, von dem uns wegen des völlig verrußten Zustandes der Mosaiken noch keine befriedigende Aufnahme eine richtige Vorstellung gibt.

Der Einfluß der Miniaturen auf die Mosaikmalerei ist seit dem 12. Jahrhundert stetig im Wachsen. Das beweisen auch die in der ersten Hälfte desselben in Angriff genommenen Genesismosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig, wird uns doch hauptsächlich durch sie die Kenntnis einer fast verschollenen frühchristlichen Bibelillustration vermittelt (s. Teil II, S. 283), einer Redaktion, in der die Schöpfungsszenen eine noch ältere, im Abendlande fortlebende und von der typischen byzantinischen abweichende Bilderfolge darstellen. Diese haben im ersten Kuppelgewölbe von Süden ihren Platz und finden hier und am nächsten Gurtbogen ihre Fortsetzung bis zum babylonischen Turmbau, während das zweite die Geschichte Abrahams usw., die folgenden drei an der Nordseite das Leben Josephs (Abb. 500) und das letzte Moses Taten enthält. Die Einheitlichkeit der ikonographischen Grundlage, die nur eine mittelbyzantinische, mit manchen späteren szenischen und figürlichen Elementen durchsetzte Bilderhandschrift geboten haben kann, erscheint um so auffälliger, als von der vierten Kuppel ab sich in Architekturen, Kostüm und Bewegung eine allmähliche Annäherung an die Frühgotik beobachten läßt. Eine Abschwächung des Kolorits und der malerischen Model-





Abb. 500. Joseph in Ägypten, Gewölbmosaik der Vorhalle von S. Marco (Venedig).

lierung zu härterer Formensprache begleitet sie, was nur durch das stärkere Eindringen einheimischer Künstlerkräfte in die venezianische Mozaizistenschule zu erklären ist. In der Tat muß sich die Arbeit bis über die Mitte des Jahrhunderts hingezogen haben, da an den letzten Gurtbogen zeitgenössische Heilige sich zu den älteren gesellen. Ungefähr gleichzeitig mit den ersten, auch im Ornament noch rein byzantinischen Kuppeln mögen auch einzelne Mosaiken der Kirche selbst vollendet sein, vor allem das von den älteren christologischen Szenen durch einen entwickelten Landschaftsgrund und seine breite Schilderungsweise verschiedene Ölbergsbild im südlichen Nebenschiff und vielleicht auch das dreifigurige, der Däesis nachgebildete Portalmosaik mit dem hl. Markus an Stelle des Täufers.

Die reiche Beschäftigung, welche sich im 12. und besonders im 13. Jahrhundert der byzantinischen Mosaiktechnik in den Städten Italiens bot, außer in Venedig z. B. in Mai-

land (S. Ambrogio), Florenz (S. Miniato) und vor allem in Rom, hatte ihre Verpflanzung dorthin zur Folge. Der Gefahr, auf abendländischem Boden ihren traditionellen Stil einzubüßen, war sie dabei um so mehr ausgesetzt, als seit der Aufrichtung des lateinischen Kaisertums (1204 n. Chr.) in Byzanz für sie mit den größeren Aufgaben auch die stetige Weiterentwicklung durch zwei Menschenalter fast aufhörte. Ein einziges Denkmal aus den ersten Jahrzehnten des Despotats von Epirus, das Brustbild des von sechslügeligen Cherubim und Seraphim und von den Propheten umgebenen Pantokrators in der Kuppel der Panagia Paragoritissa in Arta (Abb. 399), bezeugt das Fortleben der auf das religiöse Pathos gerichteten Kunstströmung. Die Züge dieses Ikonentypus beginnen sich hier zu verfinstern.

Die schlichte Innerlichkeit der Empfindung freilich ist der jüngeren Komnenenkunst verloren gegangen, — eine rein künstlerische Freude an malerischen Werten hat in ihr das Übergewicht gewonnen. Dürfen wir darin vielleicht die Rückwirkung einer reich entwickelten weltlichen Kunstübung erkennen? Daß eine solche neben der kirchlichen Monumentalmalerei herlief, geht aus den Berichten eines Konstantinos Porphyrogennetos, Niketas Akominatos und anderer Schriftsteller über den Bildschmuck der kaiserlichen Schlösser unzweifelhaft hervor. Die nächstliegende Annahme, daß sie im wesentlichen eine gleichartige Entwicklung durchgemacht haben wird, setzt sich zum mindesten mit ihren Angaben nicht in Widerspruch, wenn uns auch die Denkmäler dieser Kunstgattung zu ihrer Bestätigung fast gänzlich fehlen.

Hatte unter den bilderfeindlichen Kaisern die dekorative Genremalerei hellenistischer Tradition (S. 363) eine Wiederbelebung erfahren, so daß Konstantin Kopronymos im Hinblick auf die damals beliebten Gartenbilder und Zirkusszenen vorgeworfen wurde, er habe sogar die Kirchen in Vogelhäuser und Pferdeställe verwandelt, und erreichte unter Theophilos der Einfluß islamischer Dekoration seinen Höhepunkt, so trat unter Basilius I. auch in der malerischen Ausschmückung höfischer Prunkräume eine unverkennbare Wendung ein. Die Mosaikmalerei, die auch hier das Feld beherrschte, knüpft damals augenscheinlich wieder an die altbyzantinische Tradition der Historien- und Zeremonialbilder an. Im Kenurgion (S. 562) war der Kaiser inmitten seiner Feldherren thronend dargestellt, während Bilder seiner Kriegstaten das Gewölbe schmückten. In den anschließenden Privatgemächern erblickte man ihn wieder mit seiner Gattin Eudoxia auf dem Throne, umgeben von seinen Kindern. Dasselbst hatte aber auch die geistliche Weihe des orthodoxen Kaisertums ihren Ausdruck im Gewölbmosaik gefunden, das alle Familienglieder — wohl in Brustbildern — die Hände im Gebet zum Kreuze erhebend zeigte. Dieses schwebte im Scheitel der Decke auf gestirntem Himmelsgrunde, — wir werden es uns also ähnlich vorstellen dürfen, wie wir es aus Nicäa und aus Hosios Lukas kennen (S. 554 u. 558). Die Vorliebe für lebendige Porträtdarstellung beherrschte die weltliche Malerei jedenfalls noch stärker als die kirchliche. In den Stifterbildnissen der Kirchen, von denen wir wiederholt hören, z. B. des Manuel Komnenos in Bethlehem, sowie in den Widmungsblättern der Handschriften spiegelt sich (S. 524 u. 539) die profane Bildnismalerei. Allein neben den repräsentativen Gemälden und biographischen Bilderfolgen, wie sie z. B. Andronikos Komnenos und Isaak Angelos ausführen ließen, ohne die ihrer Thronbesteigung vorhergegangenen demütigenden Erlebnisse der Verbannung u. a. m. zu verschweigen — die Miniaturen des Madrider Skylizeskodex (S. 539) vermitteln uns eine gewisse Anschauung solcher erzählenden Darstellungen —, erhielten sich durch das macedonische und das nachfolgende Zeitalter daneben auch die durch das VI. Nicänum verpönten Tanzszenen, Zirkusbilder u. dgl. Davon zeugt selbst in ihrem durch Übermalung verunstalteten Zustande eine Freskenfolge aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, die die Treppenaufgänge der Kiewer Sophien-



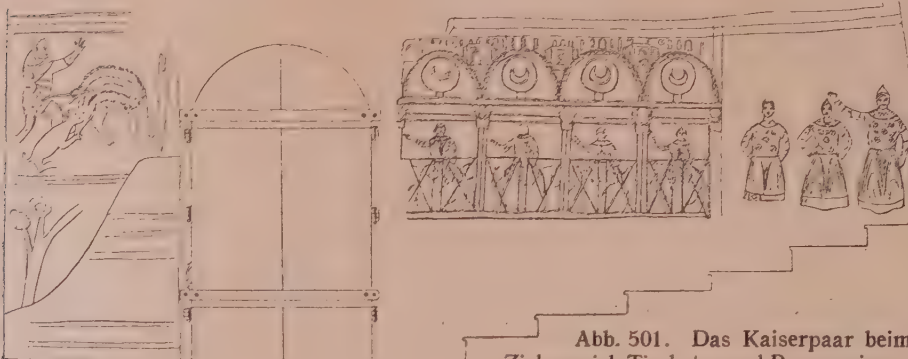
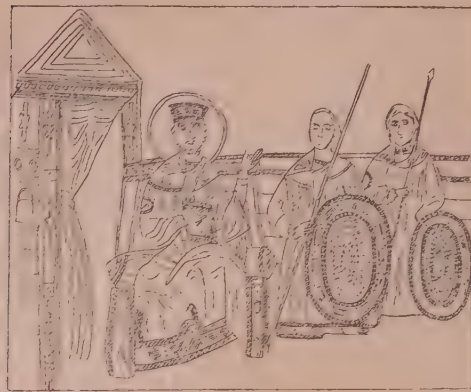


Abb. 501. Das Kaiserpaar beim Zirkusspiel, Tierhetze und Possenreisser.



Wandfresken der Sophienkathedrale in Kiew  
(nach Tolstoi und Kondakow, a. a. O. IV).

kathedrale begleitet und ein Denkmal von außergewöhnlicher kulturhistorischer Bedeutung darstellt. Ihre künstlerischen Vorzüge haben freilich durch die gewissenlose Restauration in den dreißiger Jahren schwer gelitten. Gleichwohl erkennen wir noch in ihnen dieselben Prinzipien der Bildgestaltung, welche den gleichzeitigen kirchlichen Mosaikenstil beherrschen, mag nun das Kaiserpaar vor flächenhafter Hinter-

grundskulisse in repräsentativer Frontansicht hingesezt und die Vierzahl der Gespanne mit den Wagenlenkern in den Bogenausschnitten einer solchen Scheinarchitektur eingestellt sein (Abb. 501), oder mögen die Jäger der Tierhetze und die Harlekine des Mummenschanzes ihr Spiel auf dem leeren Grunde des blaugrauen Lufttons in den typischen Dreiviertelwendungen der kirchlichen Ikonographie vollführen. Ein frischer Hauch von dem Leben der Zeit weht dennoch darin. Im 12. Jahrhundert wird diese Art der Wirklichkeitsschilderung jedenfalls

einen neuen Aufschwung genommen und durch sie die malerische

Bildgestaltung einen kräftigen Antrieb erhalten haben. Schwerlich aber sind die Mosaizisten, welche einen Andronikos Komnenos auf der Hirschjagd und beim täglichen Mahl darzustellen hatten, in der illusionistischen Wiedergabe des Schauplatzes und in der Ausbildung der Raumkomposition

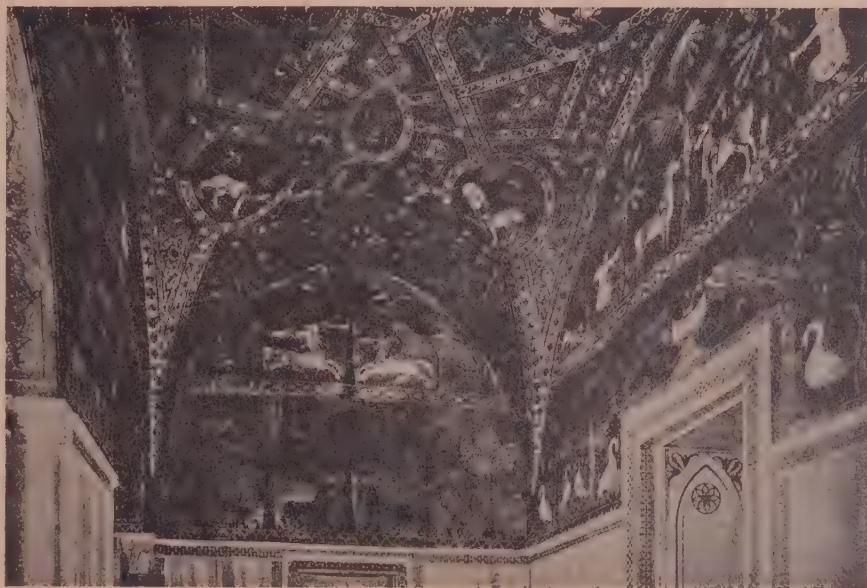


Abb. 502. Dekorative Mosaikmalerei im Zimmer Rogers II. des Königsschlusses in Palermo

(nach Th. Kutschmann, Meisterwerke saraz. normann. Kunst 1900).

weit über das in den kirchlichen Mosaiken Siziliens und Bethlehems erreichte Maß hinausgegangen. Daß solche Vorwürfe und sogar mythologische Szenen aus der antiken Fabel, von denen uns berichtet wird, sich sehr wohl dem dekorativen Flächenstil unterordnen ließen, bestätigt das einzige erhaltene Denkmal einer vollständigen profanen Mosaikmalerei im Königsschlusse von Palermo. Das Gemach Rogers II. bewahrt noch die gesamte Verkleidung des Gewölbes und der höheren Wandflächen (Abb. 502). Auf diesen erblicken wir Panther, Hirsche, Vögel u. a. Tiere, daneben den bogenspannenden Jäger, einmal ein Kentaurenpaar usw. in streng symmetrischer Anordnung, umgeben von stilisierten Bäumen. Auf der Decke breitet sich ein Bandgeschlinge aus, dessen Felder Löwen, fliegende Reiher und ornamentale Gebilde füllen. Der Einfluß islamischer Kunstweise ist in der ans Heraldische streifenden Stilisierung besonders der Raubtiere nicht zu verkennen, in den Vogelfiguren aber spricht sich wie bei den Miniaturen (S. 540) das frischere Naturempfinden der griechischen Künstler aus. Ähnliche dekorative Wandmosaiken birgt das in sarazenischem Stil erbaute Lustschloß der Zisa.

Lernen wir den Bildstoff der weltlichen Monumentalmalerei aus den Kiewer Treppenfresken am ausgiebigsten kennen, so bereichert sich auch unsere Kenntnis der Entwicklung des kirchlichen Bildschmuckes im hohen Mittelalter durch die Denkmäler dieser Technik, wenngleich die Wandmalerei seit Erneuerung des Monumentalstils neben dem Mosaik lange die Rolle der bescheideneren Schwester gespielt hat. Die erhaltenen kirchlichen Fresken dieser Periode — wir müssen dieselben im weiten Umkreis der Außenländer aufsuchen — zeigen sie uns allenthalben in der Gefolgschaft des Mosaikstils und wenig bestrebt, von ihren freieren Darstellungsmitteln selbständigen Gebrauch zu machen.

Wie eng der Anschluß auch in der koloristischen Technik war, lehren die leider nur dürftigen, aber eine geschulte Malweise verratenden Bruchstücke des Wandbewurfs der kleinen Kirche von Pergamon (S. 457)





Abb. 503. Abendmahl, Anastasis, Gefangennahme und Kreuzigung Christi, Wand- und Gewölbefresken der Analipsis in Gereme (Kappadokien)  
(nach H. Rott, *Kleinasiat. Denkmäler*, 1908).

im Berliner Museum, eine Anzahl von Köpfen, zum Teil von überlebensgroßem Maßstab. Durchgängig ist an ihnen der unbelichtete Kontur und der anschließende Tiefenschatten der Nase, die Augenlidfalte u. a. m. wie im Mosaik mit Rot, jeder Halbschatten mittels der grünen Untermalung wiedergegeben. Die Köpfe Christi, Marias und besonders des Paulus haben die größte Verwandtschaft mit den vollreifen Typen der sizilianischen Mosaiken. Der gleichzeitigen hauptstädtischen Wandmalerei mögen diese Überreste am nächsten stehen. Wohl aus der Zeit Basilius II. hingegen rühren die Überbleibsel im Opisthodomos (bzw. Narthex) des Parthenon in Athen her. Auf seinen Marmorquadern sind in roter Umrißzeichnung mit hellen Schattentönen eine Reihe von Heiligengestalten von überschulden Proportionen in streng linearer Stilisierung dargestellt und inmitten der oberen Reihe der thronende Christus, unten Maria mit dem Kinde.

Andere, vollständigere Fresken des hohen Mittelalters sind uns auf griechischem Boden bis heute bestenfalls erst durch ungenügende Hinweise bekannt (Samari). Innerhalb des übrigen, ziemlich reichen Denkmälerbestandes machen sich in der Technik erhebliche Unterschiede bemerkbar. Überall aber kommt ihre größere Beweglichkeit höchstens der Komposition zugute, indem sie die Figurenzahl leichter zu vermehren gestattet, sowie in der Erweiterung der Zyklen durch Nebenszenen. Dies gilt vor allem von den erst neuerdings erforschten freskenreichen Höhlenkirchen Kappadokiens, deren Malereien bis ins 9. und vielleicht hier und da sogar ins 8. Jahrhundert zurückreichen.

Neben einzelnen Freibauten treten vor allem zwei geschlossene Gruppen der ersteren, die von Felsgrotten der Anachoreten umgeben sind, bei Soanderé und in der Schlucht von Gereme bis Urgüb (S. 458)

hervor. Ihre Malereien tragen den freiesten und eigenartigsten Charakter. Eine verwilderte altchristliche Tradition syrischen Kunststils geht dort dem byzantinischen Einfluß voraus, wie auch die wiederholt als Dekoration verwandten Kanonesarkaden einen Anschluß an orientalisch Miniaturhandschriften, Bilder und Inschriften aber auch manche Anregung durch die Dichtungen des Ephraim Syrus verraten. Für den Stil sind kurz gebaute Gestalten mit großen Augen in gemessener Haltung und schlecht verstandener Bewegung, die lineare Gewandbehandlung und eine fast schattenlose helle Farbengebung charakteristisch. Die Zyklen umfassen eine Fülle in Byzanz selten dargestellter Vorgänge, als typische Szenen des Protoevangeliums z. B. die Verkündigung an die Hirten, die zum Stern aufblickenden Magier, die Anbetung der Magier und Hirten, den Kindermord u. a. m. In der Kreuzigung erblicken wir öfters die Schächer. Mitunter trägt Christus noch das Kolobion (Mauridjankoi). In selbständigen Bildern wird die Grablegung und Beweinung Christi geschildert. Nicht nur die Marienlegende (z. B. in der Saradschakklissé), sondern auch die des Täufers wird weitläufig ausgesponnen (vor allem in der Beliklissé). Im Bema veranschaulicht der Besuch der Engel bei Abraham die Dreieinigkeit, in der Apsis erscheint nicht selten der von Evangelistensymbolen und Seraphim umgebene Pantokrator in Vollgestalt. Dazu kommt mehrmals das liturgische Abendmahlsbild und das Weltgericht in altertümlicher Komposition (in der Jilanliklissé bei Peristremna u. a. m.) hinzu. Zu dieser älteren Richtung gehören außer den obenerwähnten die Apostelkirche in Sinnasos, die Theotokos, Agios Georgios und die Täuferkirche in Gereme, ferner die Kirchen von El Nazar, Zilvé (mit einer Bilderfolge aus dem Leben des Symeon Stylites) sowie die Tschanawar- und die Balyqklissé in Soandere. An Bilderreichtum aber übertrifft sie alle die Hemsbey- (bzw. Keledjekar) klissé. Der byzantinische Einfluß setzt in der Zeit der Rückeroberung von Kleinasien bis zum Euphrat (964–974) ein, bewirkt aber weniger eine Umgestaltung des ikonographischen Systems als die Umbildung der Formsprache. Er dringt bereits in dem Freskenzyklus im Querschiff der Doghaliklissé, der hochgewölbten Sonntagskirche von Gereme, aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts durch. Eine unvollständige Inschrift im Bema nannte hier Nikephoros Phokas als Stifter. Die hoch oben an den Wänden umlaufende Bilderfolge ist anscheinend bald nach Erweiterung des Heiligtums, das ursprünglich nur aus einem tonnengewölbten Schiff bestand, an die Stelle einer rein ornamentalen Bemalung getreten und umfaßt, wie auch schon der im älteren Stil gehaltene Bildschmuck des letzteren, das Jugendleben Christi, die Geschichte des Täufers, die Wunder und die Passion. Den Abschluß bildete in beiden Zyklen die Himmelfahrt, zuerst über der später durchbrochenen Altarnische, dann am Tonnengewölbe des Querschiffs, wo sie ebenfalls sehr zerstört ist, das Nebenbild hingegen, wie Christus die ihn in zwei umgekehrt perspektivisch aufgebauten Reihen umgebenden Apostel segnet, sich noch gut erhalten hat. Der gesamte Bildschmuck der Doghaliklissé ist dann in der unter demselben Kaiser ausgemalten Kirche von Tschausch-In nachgebildet worden, doch stehen ihre Malereien weit hinter der Vollendung der im reinsten Stil und fein abgestimmten Kolorit ausgeführten, bei allem Gestaltenreichtum klar gegliederten Kompositionen der jüngeren (leider noch unveröffentlichten) Fresken der Doghaliklissé zurück. Der byzantinische Stil behauptet fortan das Übergewicht, sowohl in der Felsenkirche der hl. Barbara aus der Zeit Basilius II. als auch in der unter Konstantinos X. († 1067) ausgemalten Karabaschklissé, wo die Kreuzigung dem Typus der Nea Moni (S. 562) entspricht. Er macht sich auch in der Auswahl und Verteilung der Bildtypen in den Höhlenkirchen von Gereme geltend. Dasselbst begegnen wir öfters der Dësis und dem byzantinischen Pantokratorstypus in der Kuppel. Diesen Hauptplatz aber nimmt noch wiederholt nach älterem Herkommen die Himmelfahrt ein, so z. B. in der nach ihr benannten Analipsiskirche (Abb. 503), deren wohlerhaltener Bildschmuck dem der Elmalyklissé an Reinheit des Stils wenig nachsteht. Die ikonographische Entwicklungsstufe der Bildtypen weist hier und in der Karanly- und Tscharikliklissé sowie in der Stephanuskirche in Nis wohl schon in die letzten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts.

Nicht nur im Innern Kleinasiens, sondern in einem viel weiteren Umkreise geht dem byzantinischen Einfluß im Orient eine Kunstströmung voraus, welche den Ausklang des altchristlichen syrischen Freskenstils bildet. Vielleicht das bedeutsamste Denkmal derselben finden wir in einer unweit von Heraklea am Latmos gelegenen Asketenhöhle.

Das leidlich erhaltene Deckenbild des segnenden, durch die Umschrift (Jes. VI, 3) als Gottvater, durch den Text des geöffneten Buches in seiner Linken (Joh. I, 1 ff.) als Logos gekennzeichneten thronenden Christus, der von den Evangelistensymbolen umgeben ist und von zwei Engeln in der Mandorla emporgetragen wird, stellt hier nicht, wie sonst, die Himmelfahrt dar, sondern ist sichtlich in Beziehung gesetzt zum fleischgewordenen Wort, d. h. zum Kinde an der Brust der Gottesmutter, welche darunter ebenfalls auf dem Thronsaß inmitten einer Reihe von Heiligen wiedergegeben, leider jedoch ungleich stärker zerstört ist.



Entspricht dieser Gedankenzusammenhang auch der Lehre der Bilderfreunde (S. 512), so ist er doch schwerlich aus dieser, sondern wohl unmittelbar aus ihrer Quelle, der syrischen Theologie, geschöpft. Daß der naturalistische Bildtypus der säugenden Mutter altchristlicher Kunsttradition (Teil I, S. 355) entstammen dürfte, ist nicht nur an sich weit wahrscheinlicher, sondern erhellt auch aus dem noch auffallend freien, zugleich jedoch mit seiner leichten Pinselfeinerzeichnung typisch syrischen Stil. Spätestens im 8. Jahrhundert muß die Komposition ausgeführt sein.

In Ägypten erfährt die einheimische koptische Kunstweise in der Wandmalerei (Teil I, S. 355) selbst unter der Herrschaft des Islam noch Einwirkungen von Syrien und Armenien her, die so wenig wie die von Byzanz ausgehenden tiefere Spuren hinterlassen haben.

So schmückt ein um 1124 unter dem Abt Gregorios vollendetes Kolossalbild des thronenden Pantokrator in der von den Evangelistensymbolen umgebenen Aureole mit armenischen Beischriften, die Hauptapsis des Weißen Klosters bei Sohag (Teil I, S. 224). In den unteren Zwickeln sind in Rundschilden die kleinfigurigen Evangelisten an ihren Pulten sowie an der Bogenleibung hier und in der Südapsis des Trikonchos Heilige dargestellt. Die letztere bewahrt eine in gleichem Stil gehaltene symbolische Darstellung der Erhöhung des Herrn durch den Kreuzestod, bestehend aus der von zwei Engeln getragenen Glorie, die das Kreuz mit überhängtem Sudarium aus dem palästinensischen Reliquienkult (Teil I, S. 331 u. 343) umschließt, und den wehklagenden Nebenfiguren Marias und des bärtigen Johannes. Ein übereinstimmendes Pantokratorbild mit anbetenden Engeln statt der Evangelisten enthält auch die Nordapsis des Klosters von Esneh, in anderen Kapellen aber zwei Darstellungen der thronenden Gottesmutter verschiedener Zeit von byzantinisierendem Charakter und Überreste einer spätmittelalterlichen Grablegung. Am deutlichsten offenbart sich der syrische Einfluß endlich in der von syrischen Inschriften begleiteten Bilderfolge der Hatrakirche des Deir es Suriani, die im 10. Jahrhundert an die Stelle einer älteren (Teil I, S. 355) getreten ist. In den seitlichen Apsiden stehen dort die Koimesis im Norden und die Verkündigung und Geburt Christi im Süden einander gegenüber, während die Hauptapsis die Himmelfahrt aufgenommen hat.

Bei weiterer Umschau nach Überresten echt byzantinischer Wandmalerei sehen wir uns wieder in ein Bereich derber Mönchskunst versetzt, wenn wir uns westwärts nach Unteritalien wenden, wo die Basilianer noch über das Mittelalter hinaus eine Unzahl kleinerer Kapellen und Grottenkirchen bevölkerten.

In einer solchen Krypta bei Carpignano in der Terra d'Otranto hat ein Maler Theophylaktos im Jahre 959 n. Chr. den thronenden Christus im Typus des Portalmosaiks der Agia Sophia (S. 551), ein trotz aller Mängel der Ausführung von dem großen Zuge der Blütezeit beseeltes Andachtsbild, vollendet. Im Jahre 1020 n. Chr. malte ein anderer ein zweites Christusbild dazu, das in seinen asketischen Zügen den geschichtlichen Wandel der Auffassung widerspiegelt. Und so stehen in den meisten unteritalischen Grotten Fresken verschiedener Zeit nebeneinander, wenn nicht gar eine Schicht die andere deckt. Naturgemäß überwiegen die Ikonen. Einen halbzerstörten Christus zwischen anbetenden Engeln im besten Stil des 11. Jahrhunderts bewahrt noch die Krypta von S. Stephano bei Vaste, Bilder der Hodegetria und der thronenden Gottesmutter sowie die oft wiederholte Dësis, meist jüngerer Entstehung, finden wir in S. Giovanni und in S. Lucia bei Brindisi, in S. Nicola bei Palagianello u. a. m. Einmal hat in S. Biagio bei Brindisi ein Maler Daniel im Jahre 1197 es unternommen, am Felsengewölbe den malerischen Schmuck einer Kuppel mit den sie umgebenden Festbildern der Verkündigung, der Flucht nach Ägypten, der Darstellung und des Einzugs in Jerusalem nachzuahmen. Im Mittellund erscheint hier zum erstenmal — später auch anderwärts — der greise Gottvater als der „Alte der Tage“. Die Zeichnung ist hart und die malerische Ausführung, wie gewöhnlich, flüchtig mit grob aufgesetzten Lichtern und grünlichen oder ocker-gelben Schatten.

Eine ungleich höhere künstlerische Stufe nehmen die Überbleibsel eines neutestamentlichen Bilderzyklus im Schiff von S. Saba in Rom ein. Die figurenreiche Szene der Heilung des Gichtbrüchigen spielt sich vor einem vielleicht einer Miniatur entlehnten Architekturhintergrunde von halb antikem Charakter ab. Der mittelalterliche Christustypus dieser Freske und der größtenteils zerstörten Errettung des Petrus aus dem Meere schließt jedoch die Entstehung der Folge vor dem 9./10. Jahrhundert aus. Hier müssen griechische Künstler gearbeitet haben, wie solche auch um 1071 von Abt Desiderius nach Monte Cassino be-

rufen wurden. Den reinsten byzantinischen Stil dieser Zeit vertreten in S. Angelo in Formis die Portalfresken des Erzengels Michael und Marias in der Glorie und die Bilder der Antonius- und Pauluslegende in der Vorhalle, von denen das Apsisbild des Majestas mit dem Stifter Desiderius, die Gottesmutter mit den Erzengeln in der Nebenapsis und



Abb. 504. Das Weltgericht (r. Bildhälfte), Wandfreske in der Erlöserkirche von Neredizy (nach N. Pokrowski, Arb. d. VI. archäolog. Kongresses. Moskau 1890 I; russisch).

vollends der nach abendländischem Herkommen (Teil I, S. 338) im Hauptschiff die Konkordanz der Schrift veranschaulichende alt- und neutestamentliche Zyklus durch gewisse Härten der Zeichnung und die weniger sorgfältige Technik als Erzeugnisse einheimischer, nur unter der Leitung von Griechen arbeitender Meister abstechen. Gleichwohl schließen sich diese Kompositionen aufs engste an die byzantinische Ikonographie an — so z. B. die schöne, noch ganz altertümlich gehaltene Kreuzigung, in der nur einzelne Nebenfiguren uns abendländisch anmuten, mit dem triumphierenden Christus —, während das große Weltgerichtsbild, an der Fassadenwand auch in der Bildgestaltung keinen griechischen Einfluß mehr erkennen läßt.

Am freiesten von fremdartigen Nebeneinflüssen erhält sich die Wandmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts in Rußland dank der mit Byzanz bestehenden kirchlichen Gemeinschaft. Das Zarenreich besitzt mehrere umfängliche und zum Teil wohlerhaltene Zyklen, deren stilvolle Ausführung übereinstimmend mit einzelnen Zeugnissen und den Inschriften im wesentlichen griechischen Meistern zuzuschreiben ist. Sogar in ihrem übermalten Zustande ergeben daher die Bilderfolgen der Kiewer Sophienkathedrale (S. 561) noch einen zuverlässigeren Maßstab für die Beurteilung des mittelbyzantinischen Freskenstils als die Masse der kunstlosen und ungleichartigen unteritalischen und kappadokischen Höhlenfresken. Wir sehen sie hier noch ganz von den Gesetzen der monumentalen Flächenkomposition beherrscht, die ein wohlabgewogenes Ausbreiten der Figuren und eine fast ebenso strenge Beschränkung auf andeutende Wiedergabe des Schauplatzes fordert, wie die Mosaiktechnik. Und die Gestalten selbst beharren in derselben Gebundenheit der Bewegung, wie sie andererseits in einheitlichen, alle Unregelmäßigkeiten der Mönchskunst ausschließenden vornehmen Proportionen und Formen und ihre Gewänder in den gleichen, die geradlinigen Brechungen bevorzugenden wohlgeordneten Faltenmassen gehalten sind. Wie wenig die Wandmalerei dieser Zeit aus solchen Schranken hinausstrebt, das beweisen am besten die schon (S. 580) betrachteten



profanen Treppenfresken der Kiewer Kathedrale. Die Mehrzahl der jüngeren Denkmäler, in denen dieser Stil nur eine maßvolle Fortbildung zu größerer malerischer Freiheit erfährt, gehört dem altrussischen Großfürstentum Nowgorod. Kiew hat ihnen nur eine Freskenfolge (von 1179) entgegenzustellen, in der dem kanonischen Bilderbestande die Legende des Patriarchen Kyrill von Alexandrien hinzugefügt ist, in dem nach diesem benannten Kloster. Das gefestigte ikonographische System des kirchlichen Bildschmuckes wiederholt sich allenthalben mit wenigen Abwandlungen und einigen schon anderwärts beobachteten Neuerungen des 12. Jahrhunderts.

Auch in Nowgorod selbst rührt das machtvolle und doch nicht herbe Kuppelbild des Pantokrator mit den Engeln und Prophetengestalten im Tambour wohl nicht mehr von der ersten Ausmalung der Sophienkirche um 1045, sondern mitsamt den Überresten der betenden Gottesmutter u. a. m. im Bema erst aus den Jahren 1108–1144 her. In den meisten Fällen nimmt sonst die Vollgestalt Christi die Kuppel ein und wird mitunter noch von den mehr oder weniger vollzähligen Nebengestalten des althergebrachten Himmelfahrtstypus (S. 550) begleitet. Regelmäßig findet sich die liturgische Eucharistie in der Altarnische vor sowie das Weltgericht an der Westwand, — so schon in den Fresken der Georgskirche von Alt-Ladoga aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wo sich außerdem die Erzengel in den Nebenapsiden und der Namensheilige als Drachentöter im Diakonikon erhalten haben. Der reiche und durch gute Komposition und Zeichnung hervorragende Zyklus der Klosterkirche von Mirosh bei Pskow (von 1156) weist über dem Abendmahlsbilde die Dësis und am Altargewölbe das Bild des Titelfestes der Verklärung, innerhalb der christologischen Folge aber die seltenen Szenen der Stillung des Sturmes und der Grablegung auf. Noch bedeutsamere Motive enthält als jüngstes Denkmal der Reihe die 1199 ausgemalte Erlöserkirche von Neredizy bei Nowgorod. Dasselbe begegnet uns in der Apsis wiederum die Panagia (Abb. 536) im neuen Typus der



Abb. 505. Totenliturgie an der Bahre des hl. Paulos, Taufe Christi und Einführung Marias in den Tempel, Fresken der Pauloshöhle im Styloskloster (Latmos)  
(nach phot. Aufn. von Th. Wiegand).

Blacherniotissa (S. 577) unterhalb des von zwei Seraphim umgebenen Thronsymbols, am Gewölbe aber der „Alte der Tage“ (S. 584) in Begleitung von Michael und Gabriel. Zwischen den Evangelisten in den Hängezwickeln sind in Rundschilde die Eltern Marias sowie — als früheste ikonographische Belege — das sogenannte Abgarbild (Teil I, S. 310) und das Schweißbuch (Mandilion) mit dem Antlitz Christi eingefügt. Mit der ausführlichen christologischen Bilderfolge verbindet sich nicht nur das Marienleben, sondern auch die Geschichte des Tüfers. Das Weltgerichtsbild endlich übertrifft an Reichtum der Motive sogar das Mosaik von Torcello (S. 572), bietet es doch außer dem auf dem Drachen sitzenden Hades (Abb. 504) über den Marterzellen der Hölle als Gegenfigur auch die Metze auf dem apokalyptischen Tier u. a. m. Die Schilderung beherrscht überhaupt eine freiere Auffassung, so ist z. B. bei der Taufe Christi die Genreszene der Badenden (S. 562) schon weiter ausgesponnen.

Besonders in diesem spätesten Zyklus beginnt die Strenge der Komposition sich zu lockern und gerät die Formensprache in Fluß. In der Modellierung mittels der Farbe steht die Wandmalerei der Technik der Miniaturen noch näher als dem Mosaik, und wie dieses selbst empfängt sie von der Buchmalerei neue Anregungen. Die damit zusammenhängenden Wandlungen der technischen Behandlung und des dekorativen Geschmacks fallen nirgends so deutlich ins Auge wie in den neu entdeckten und in farbiger Wiedergabe veröffentlichten Latmosfresken aus dem südwestlichen Kleinasien. Rein griechisches Mönchsleben hatte bis zum Vordringen der Seldschucken im 13. Jahrhundert in den Felsennestern dieses Gebirgsstocks eine rauhe, aber sichere Stätte.

Abt Paulos († 959), den Gründer des Stylosklosters, der höchstgelegenen Einsiedelei, zeigt uns eine Freske aus der Zeit ihrer Neubesiedlung um die Wende des 11. Jahrhunderts in seiner fast unerklimmbaren Grotte die thronende Gottesmutter verehrend, — eine andere auf dem Totenbette ausgestreckt, an dem Mönche die nächtliche Liturgie (Pannychis) abhalten (Abb. 505), während ein Engel seine Seele fortträgt. Um das Andachts- und Gedenkbild aber legt sich in freier Nachahmung des kirchlichen Schemas eine Bilderfolge herum, die mit der Einführung Marias in den Tempel (Abb. 505) beginnt und über die Jugendereignisse und die Taufe Christi in der gleichsam das Kuppelbild vertretenden Verklärung endet. Bedeutender aber als die farbenarmen Malereien dieser Hand, in denen ein naiver Naturalismus die monumentalen Bildtypen durchdringt, sind zwei andere Bilderreihen. Die eine hat ein Mönchsmaler wohl in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in einer auf halbem Anstieg gelegenen Grotte zweifellos nach einem illustrierten Evangelium ausgeführt und als echter Kolorist nicht nur in der mit dem Typus der Analipsis (Abb. 503) in Soandere übereinstimmenden Anastasis, sowie in der Geburtsszene die krapproten Töne mit dem Kobaltblau des Grundes durch Violett und warmes Goldbraun zu einer reichen Harmonie zusammenzustimmen gewußt, sondern auch in der Kreuzigung (Abb. 506), die dem Mosaik von Daphni (Abb. 491) entspricht, sie noch durch ein fröhliches Rosa belebt. Durch das graue Wellenspiel im Taufbild hat er bewiesen, daß ihm auch für feinere malerische Reize das Verständnis nicht ganz fehlte. Weit überlegen ist ihm aber darin der Meister einer leider größtenteils sehr beschädigten Freskenfolge in einer beim Jedilerkloster befindlichen Höhle. Seine kurzen und unschönen Figuren weisen in die Spätzeit der Latmosklöster. Er gebraucht mit Vorliebe tiefes Violett und Indigoblau, um den düsteren Ernst gewisser Szenen, wie der Grablegung und Anastasis, durch einheitliche Farbenstimmung auszudrücken. Im Gekreuzigten, dessen magerer Leib sich vom nächtlichen Himmel in fahlem Braun abhebt, hat er eine Gestalt von starker, wenn auch gequälter Linienwirkung geschaffen. In der Verklärung und Taufe setzt er dem kalten Blau des Grundes ein tiefes Smaragdgrün entgegen, während Rot seiner Palette fast völlig fehlt. Hier versucht er das Wasser grünlich abzutönen, dort den von der weißgekleideten Gestalt des Herrn ausgehenden Lichtschimmer wiederzugeben, Bestrebungen, die auf die spätbyzantinische Malerei der Athoskunst vorausweisen. —

Die Hemmung der monumentalen byzantinischen Kunstübung durch zwei Generationen infolge der Gründung des lateinischen Kaisertums hat die Malerei sicher am allerwenigsten



Abb. 506. Kreuzigung und Anastasis, Wandfresken der Christushöhle (Latmos)  
(nach phot. Aufnahme von Th. Wiegand).



getroffen, ja sie scheint ihrer Entwicklung eher förderlich gewesen zu sein. Bot sich außerhalb der griechischen Teilreiche von Nicäa und Epirus (S. 469) der Mosaikmalerei kaum Gelegenheit zur Betätigung in größerem Umfange, so gab es doch immer neue oder alte Kirchen auszumalen. Daß die griechische Wandmalerei im 13. Jahrhundert blühte, müssen wir schon aus ihrer Einwirkung auf die in der Entstehung begriffene italienische Kunst des Ducento schließen. Von ihr haben die Meister der *Maniera greca* wie Cimabue eine völlig ausgebildete, den Bedingungen des Fresco vortrefflich angepaßte Technik übernommen. Damals hat die Wandmalerei die Fesseln des Mosaikstils abgestreift und eine größere Bewegungsfreiheit erlangt.

Reste eines Freskenzyklus, der eine gewisse Summe technischer Fortschritte voraussetzt, finden wir im Paraklission, — der ehemaligen Trapeza, der Chorakirche (S. 474 u. Abb. 405). Trotz ihres sehr ungleichen und im allgemeinen sehr schlechten Erhaltungszustandes bleiben Gegenstand und Verteilung der Malereien größtenteils erkennbar. Die Hauptmasse zeigt einen einheitlichen Stil, wenngleich einzelne Bilder aus ihm herausfallen und stellenweise ein zweiter Malgrund die älteren Fresken bedeckt.

Eine solche Zutat ist vor allem die Gruppe von vier Porträtfiguren in der zweiten Nische der Fensterwand. Wie das Kostüm verrät, hat sich hier gegen Ende des 14. Jahrhunderts, wenn nicht noch später, ein hoher Würdenträger mit seiner Gattin und anderen Angehörigen, vermutlich über einer (heute beseitigten) Grabstätte, malen lassen. Die ältere Bilderfolge besteht aus zwei Zyklen, von denen derjenige der Vorderhälfte bis zum mittleren Gurtbogen die Gottesmutter preist, der andere den Heiland. Das Gewölbfeld zeigt ihn in apokalyptischer Herrlichkeit inmitten des Weltgerichts, von den Chören der Apostel, Asketen und Gruppen umringt, an die sich die Darstellung des Paradieses, die besterhaltene, im Bogenfeld der linken Wandnische anschließt. Dem guten Schächer folgend, der es eben betritt, eilen auf die vom Cherub bewachte Pforte Apostel und Heilige zu. Daß dort die Gottheit wohnt, sagen uns die drei Engel zur Rechten. Passionsszenen schlossen sich, scheint es, an der Apsiswand an mit der Darstellung des Abendmahls als typischen Hauptbildes der Trapeza. Den idealen und den kompositionellen Mittelpunkt des anderen Zyklus bildet die Halbfigur der *Platytera* im Scheitel der Kuppel, der „über die Engel Erhabenen“, deren Gestalten die zwölf Gewölbfenster einnehmen. Unten waren alttestamentliche Weissagungen auf die Jungfrau dargestellt. Davon ist mit Sicherheit nur die Szene, wie Moses sich vor dem feurigen Busch, in dem wir der Bildsymbolik der *Hermeneia* (S. 541) gemäß dieselbe Ikone erblicken müssen, die Sandalen löst, im Bogenfeld der Innenwand (Abb. 438) zu erkennen, sowie eine spätere Wiederholung derselben am mittleren Gurtbogen. An den Pfeilern haben sich einzeln und paarweise verteilte Heiligengestalten ziemlich gut erhalten (Abb. 438). Ihre schwächliche und unsichere Gestaltenbildung steht in auffallendem Gegensatz zur ebenso ausdrucksvollen wie in malerischer Hinsicht fortgeschrittenen Wiedergabe der Köpfe. An diesen ist eine Rundung und Weichheit der Übergänge erreicht, die alles frühere übertrifft. Um so weniger kann die Vernachlässigung des Körperbaues uns darüber täuschen, daß der schlanke und sehr kleinköpfige Figurentypus durchaus dem der übrigen Fresken und weiter demjenigen der Mosaiken der Chorakirche (s. unten) entspricht, mag es sich um die jugendliche Kriegergestalt des Prokopios (Abb. 438), um die Engel in der Kuppel oder die Apostel des Paradiesesbildes handeln. Merkwürdig straff und brüchig erscheint die Gewandbehandlung, in der noch sichtlich die Tradition des Mosaikstils fortwirkt, die aber durch malerische Mittel eine Steigerung ins Kleinliche erfährt.

Es kann uns nicht überraschen, daß in den Mosaiken der Kachrije-Djami derselbe Stil herrscht, wie in den Fresken ihrer Trapeza. Theodoros Metochites, der letzte Ktitor (S. 474), bekennt sich in seinen Dichtungen als Stifter des gesamten Bildschmucks. Im Speisesaal begnügte er sich wohl nach allgemeinem Brauch mit der bloßen Ausmalung. Der Kirche aber verlieh er um 1303 einen desto reicheren — den reichsten uns bekannten, rein byzantinischen Mosaikenzyklus. Wahrscheinlich schmückten zu seiner Zeit schon ältere Mosaiken ihren Naos. Nicht nur die Reste zweier großer Ikonen Christi und der Hodegetria in den hierher versetzten Marmorumrahmungen neben dem Tempon (S. 513) und eine Erwähnung



Abb. 507. Christus Immanuel, die Hochzeit zu Kana und wunderbare Speisung, Wand- und Gewölbmosaiken im Exonarthex der Chorakirche.

früher sichtbarer Seraphimgestalten in den Zwickeln spricht dafür, sondern vor allem der einheitliche Zusammenhang, der durch die gesamte Bilderfolge der doppelten von Theodoros Metochites ausgebauten Vorhalle hindurchgeht.

Es schieben sich in diese nur die zwei (S. 513) schon betrachteten älteren Ikonen ein. Denn der thronende Christus über der Königstür — eine abgeschwächte spätere Wiederholung des Idealtypus der Dësis —, dem Theodoros knieend das Modell der Kirche überreicht, gehört zu seiner Stiftung, sowie auch die charaktvolleren, wenngleich überschanken, Apostelgestalten Petri und Pauli zu beiden Seiten (Abb. 406) und vor allem das Brustbild der Blacherniotissa an der Innenseite des Außenportals. „Das Land des Raumlosen“ — so lautet die Beischrift — ist hier dem „Lande der Lebenden“ Christus (Abb. 507) gegenübergestellt, die mütterliche Fürbitterin dem Erlöser. Durch diese auf die bedeutsamsten Plätze verwiesenen Ikonen wird die geschlossene Einheit des Mosaikenzyklus fast gar nicht unterbrochen. Die Auswahl der Bilder ist eine so reichhaltige, daß die Vorhalle der Trapeza für sie mit in Anspruch genommen werden mußte. Dennoch fehlen die eigentlichen Festbilder, wenigstens die des Mysteriums der Passion und Auferstehung, wohl nicht infolge zufälliger Zerstörung, sondern weil sie nicht mehr in das Programm eingingen und wohl teilweise dem Naos überlassen blieben, zum Teil aber an den heute größtenteils schmucklosen Wänden des Narthex der Trapeza ihren Platz hatten. Gegenstand der Schilderung ist die Inkarnation und das Erdenwallen des fleischgewordenen Wortes (Joh. I, 14), das sich in Rede und Wundertaten bezeugt.





Abb. 508. Die Gottesmutter mit dem Kinde und die Könige aus dem Stamme Juda, Kuppelmosaik im Innennarthex der Chora-Kirche (Ausschnitt).

Die Kunst wendet sich jetzt wieder der epischen Erzählung zu, die sich freilich ganz auf dem dogmatischen Grundgedanken aufbaut. Es weht hier schon der Geist der Hermeneia. Ein theologisches Handbuch der Maler muß damals bereits in einer älteren Redaktion der aufstrebenden Wandmalerei einen umfassenden christologischen Bilderzyklus geboten haben. Die Lücken des evangelischen Berichts waren durch die apokryphen Evangelien ausgefüllt worden. Die Mosaikmalerei der Kachrije-djami führt dem Beschauer vor Augen, wie die Menschwerdung Christi von allem Anfang an im göttlichen Heilsplane beschlossen war und sich verwirklichte.

Der Ausgangspunkt liegt in der Südkuppel des Innennarthex, in der wir den segnenden Pantokrator erblicken. Derselbe Ikonentypus begegnet uns an gleicher Stelle, vielleicht aus etwas früherer Zeit, auch im Paraklision der Fethije-djami (S. 476), wo ihn die zwölf Propheten umgeben. In der Chorakirche schließen als Vertreter des Alten Testaments vierundzwanzig Patriarchen, Gestalten mit eisgrauen Bärten, einen Ring um ihn, darunter, zwischen die acht Fenster des Tambours verteilt, noch siebzehn Propheten einen zweiten. Das Brustbild Marias mit dem Kinde in der nördlichen Kuppel (Abb. 508) umgeben sechzehn Männer, Jünglinge und Greise aus dem Stamme Davids in königlicher Tracht, teils im Priestergewande, und wiederum acht Propheten, die den Messias geweißt haben. Maria bildet das Bindeglied zwischen dem Alten und Neuen Testament. Mit ihrer Legende beginnt daher die erzählende Szenenfolge unter der Kuppel. Die kümmerlichen Überreste in den Zwickeln der Ostseite beziehen sich, wie das Lünettenbild, auf die Geschichte Joachims und Annas. Nur unvollständig ist auch die Geburt der Jungfrau im Bogenfeld unter dem anschließenden Gewölbe erhalten, das den Priestersegen schildert. Im Mittelgewölbe und an seinem Gurtbogen folgt die Einführung und der Aufenthalt der Jungfrau im Tempel (Tafel XXX, 1), dann springt die Schilderung auf die Gegenseite über zur Einhändigung des Purpurs im diesseitigen Bogenfeld des Portals, an die sich rückläufig die Szenen der Verlobung und Heimführung anreihen. Den Schluß macht wieder unter der Kuppel die Verwarnung Marias durch Joseph in der Lünette, über der die lebhaft bewegte Verkündigung am Brunnen im Zwickelgewölbe noch erhalten, während der eigentliche „Cherestismos“ leider verschwunden ist. Man möchte glauben, daß hier eine Tür vorgesehen, wenn nicht gar anfangs vorhanden, war. Setzt sich doch die Erzählung im Außennarthex wieder an der Nordseite mit der Reise nach Bethlehem und Josephs Traum beginnend, fort, die durch das hinzuerfundene Nebenbild der Schätzung vor dem Statthalter an der Innenwand begründet wird, um im zweiten Bogenfeld zur Geburtsszene (Tafel XXIX, 1) und jenseits der Christusikone (Abb. 507) zu den Magiern vor Herodes überzugehen. Sie zieht sich umbiegend in fast zerstörten Bildern an den Wänden der Vorhalle des Speisesaals herum und kehrt mit den breit ausgemalten Episoden des Kindermordes wieder in den Exonarthex zurück, wo wir in der vorletzten Lünette der Fensterseite Elisabeth sich vor den Schergen in die Bergspalte flüchten sehen. Auf die Halbfigur der Blacherniotissa (s. oben) folgt die Genreszene der Heimkehr aus Ägypten als Einleitung zu zerstörten Bildern der Jugendgeschichte des Heilandes im Bogenfeld und Gewölbe am Nordende und zu den Szenen der Begegnung mit Johannes und der Versuchung am nächsten,

hierauf die Brot- und Weinverwandlung (Abb. 507) und die Wunder Christi, von denen jedoch nur noch einige Spuren an den folgenden Gewölben nachbleiben. Etwas besser erhalten sind in der Vorhalle der Trapeza die Erweckung des Lazarus und das Gespräch mit der Samariterin, vor allem aber die Heilung des Gichtbrüchigen. Ihren Fortgang nehmen die Heilungswunder dann in unversehrten Bildern (Taf. XXIX, 2) unter der Südkuppel des Innennarthex, der mit dem Vorraum des Speisesaales in Verbindung steht. Dorthin führten sie wohl wieder zurück zu den zerstörten Schlußszenen (s. oben), von denen der Einzug in Jerusalem an der Südwand noch zu erkennen ist.

Vor den Mosaiken der Kachrije-djami überkommt uns selten die Erinnerung an die ältere Monumentalmalerei. Das liegt nicht etwa an der ungleich reicheren Auswahl der Szenen. Auch die wenigen typischen Bilder wie die Geburtsdarstellungen oder die Einführung Marias in den Tempel wirken mit der Kraft eines neuen Erlebnisses. Man fühlt, daß wieder eine Verinnerlichung der Kunst eingetreten ist, die ein neues Wirklichkeitsgefühl durchbrechen läßt. Die bedeutsamen Vorgänge haben vielleicht an Feierlichkeit verloren, dafür aber an dramatischem Leben doppelt gewonnen. Durch Zusammenstimmung des Ausdrucks auf einen oder mehrere klar gesonderte Momente erfüllen sich sogar Sammeltypen, wie die Geburt Christi (Tafel XXIX, 1), mit stärkerer Spannung. Blick und Gebärde der Figuren geben nicht selten in reiner Profilstellung ihren gegenseitigen Augenblicksbeziehungen viel mehr Leben, während die repräsentative Hinwendung zum Beschauer zurücktritt. Wie anschaulich wirkt z. B. die Szene der Verwarnung Marias durch Joseph (Tafel XXX, 2) mit ihren starken Kontrastwendungen. Die Teilnahme der Nebenfiguren, wie hier des vorausgehenden und zurückblickenden Gesellen, ist durchweg gesteigert und streift manchmal schon die Grenze, an der die Gefahr der Zerstreuung liegt. Bei der Einführung in den Tempel folgen die Gespielinnen Marias nicht mehr in geschlossener Schar, sondern kommen beiderseits einzeln aus einem auf der Gegenseite befindlichen Tor einander zurufend heran (Tafel XXX, 1). Bei der Überreichung des Purpurs tauschen nicht nur ihre Begleiterinnen, sondern auch zwei der Oberpriester ihre Bemerkungen aus. Die Einflechtung eines genrehaften Nebenvorgangs begegnet uns öfter. Bei der Hochzeit zu Kana (Abb. 507) tummelt sich eine Kinderschar, und daneben wird ein Stier geschlachtet. Ja wir treffen sogar mehrere frei erfundene Szenen (s. oben), wenn ihre erste Erfindung auch nicht unbedingt diesem Zyklus zu gehören braucht. Dazu ist auch die große Komposition zu rechnen, in der an letzter Stelle eine zahlreiche Versammlung von Krüppeln, am Wege sitzend, den vorbeigehenden Heiland um Hilfe anfleht (Tafel XXIX, 2). Der Realismus schlägt hier am kräftigsten durch, meldet sich jedoch auch sonst in den Typen der Pharisäer, der Hirten u. a. m. Der heftigste Gefühlsausdruck freilich wirkt geschraubt. Die Szenen des Kindermordes sind daher wohl am schwächsten ausgefallen. Geschädigt wird der Eindruck vielfach durch den gar zu hageren und je lebhafter, desto ungelenker bewegten Figurentypus. Allein unsere Aufmerksamkeit bleibt dank der Einheitlichkeit der Bildwirkung selten an diesen Schwächen der Einzelgestalten haften. Liegt doch vielleicht der größte Fortschritt in der zusammenhängenden Raumgestaltung, die sich hoch über die im 12. Jahrhundert erreichte Stufe (S. 576) erhebt. Der fiktive landschaftliche Grund der Geburtsszene (Abb. 392 u. 489) z. B. hat sich zu einem raumhaften Schauplatz der Handlung entfaltet (Tafel XXIX, 1). Die Standfläche ist emporgewachsen, ohne in Absätzen aufzusteigen, und sie ist vor allem mit der Szenerie in einen klaren Zusammenhang gebracht. Die Architekturen sind nicht mehr angeschobene Kulissen, sondern der Raum wird durch sie umstellt und erschlossen (Tafel XXIX, 2 u. XXX, 2). In die landschaftlichen Bilder bringen die mit besserer Beobachtung aufgefaßten Bäume einen natürlicheren Zug hinein. Gute Beobachtung zeigt auch



die Wiedergabe des Wassers, z. B. bei der Verkündigung an Anna, wo es wirbelnd in den Brunnen läuft. Gelegentlich werden die Gründe deutlich geschieden (Tafel XXIX, 1) und die Figuren teilweise in die Tiefe zurückgeschoben. Das auffallendste Beispiel bietet die über, d. h. hinter dem Oberpriester statt nebenan, wie in den älteren Mosaiken, sitzende Maria im Tempel (Tafel XXX, 1) in der Einführungsszene. Indem der Mosaizist hier das bunte Gestein der Altarnische mit unverkennbarer Freude nachbildete, hat er überdies jeder ruhigen Reliefwirkung der vorderen Gruppe geradezu entgegengearbeitet. Bei geschlossenen Räumen, wie hier, oder bei der Überreichung des Purpurs an Maria, bei ihrer Verwarnung u. a. m., wird von der Schrägstellung der Häuser, Nischen, Sitze trotz gewisser perspektivischer Widersprüche und Gewaltgriffe glücklicher Gebrauch gemacht. Das Problem der Darstellung eines bedeckten Innenraumes wird hingegen nicht ein einziges Mal in Angriff genommen, vielmehr beherrscht der Goldgrund durchweg noch die Oberhälfte des Bildes. Immerhin stehen die Figuren meist vor szenischem Hintergrunde.

In der Szenerie ist eine ziemlich einheitliche Beleuchtung durchgeführt, während für die Gestalten und Köpfe noch die herkömmliche Regel gilt, daß die abgewandte Gesichtshälfte die Schattenseite ist. Diese Schatten werden in einem einheitlichen grünen Ton neben den rosigen des Fleisches gesetzt, die minutiöse Modellierung durch Übergangstöne und die verschiedenfarbige Konturierung wird nicht mehr nach strenger Regel gehandhabt. Das bedeutet aber nichts weniger, als daß sich das Verhältnis des Mosaiks zur Malerei umgekehrt hat und daß die Technik des ersteren die breitere Behandlung der Freske zu erreichen strebt. Bei den Gewändern hat infolgedessen eine feinere koloristische Abtönung, verbunden mit einer scharfen Lichtung, Platz gegriffen. Der Grundton erreicht oft eine noch größere Tiefe als in den sizilischen Mosaiken. So wirken die Bilder außerordentlich farbig, und doch ist der rein dekorative Kolorismus der ersteren in ihnen durch lebendigen malerischen Sinn überwunden.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Leitung der technischen Ausführung, an der viele Hilfskräfte beteiligt waren, in der Hand einer starken künstlerischen Persönlichkeit ruhte, wohl der schöpferischsten, die wir aus dem ganzen byzantinischen Mittelalter kennen. Daß der Künstler an Gegebenes anknüpfte, vor allem an frühe Miniaturen der Homilien auf Maria, ist darum nicht ausgeschlossen, schmälert aber nicht seine Bedeutung. Ist ihm doch ein hohes Maß freier Bildgestaltung nicht abzustreiten. Etwas mehr traditionellen Charakter bewahren in der Chorakirche die zahlreichen an den Pfeilern beider Vorhallen verteilten, repräsentativen Heiligengestalten und -medaillons, und auch unter ihnen stehen manche bei besserem Körperbau in ihrer porträthaften Leibhaftigkeit denen der Trapeza (S. 588) nicht nach.

Wenn je, so war die byzantinische Monumentalmalerei im Anfang des 14. Jahrhunderts auf dem Wege, sich zu einer freien Raumkomposition durchzuringen. Daß diese Bestrebungen anhielten, lehren uns schon die spätesten Mosaiken in S. Marco. Damals hat die Taufkapelle wohl durch Enrico Dandolo († 1354), der dort bestattet liegt, ihren Mosaikschmuck erhalten. Die ausführenden Mosaizisten waren sicher Griechen, während die Entwürfe einem einheimischen Meister gehören dürften.

Das erklärt die übrigens nicht allzustarken Anklänge an die Gotik, so z. B. wenn in der Kreuzigung an der Altarwand die Füße Christi nur mit einem Nagel befestigt sind und neben Maria und Johannes der Doge kniet. Die beiden davorliegenden Kuppeln enthalten in konzentrischer Anordnung um ein Christusbild die taufenden Apostel und die Engelshierarchie. Griechische Ikonographie beherrscht aber auch die in den Wandlunetten herumgeführte Legende des Täufers, — die Predigtszene ausgenommen, die



Abb. 509. Heilung zweier Aussätzigen, Wandfreske der Metropolis (Mistra)  
(nach Millet, *Les mon. byz. de Mistra*, 1910).

in eine Kirche verlegt ist. Der hagere Asket, Christus, die Engel, Apostel, Propheten, Evangelisten und griechischen Kirchenväter, der Henker, Herodes, sein Weib und seine Tischgenossen sind echt byzantinische Gestalten, — nur Salome ist eine abendländische Prinzessin in hermelinbesetztem, enganliegendem Ärmelkleid. Am freiesten weitet sich der architektonische Raum im Gastmahl, während in die landschaftliche Szenerie noch die traditionellen Felszacken beengend hineinwachsen.

Nicht überall erhob sich die Mosaikmalerei des ausgehenden Mittelalters zu solcher Höhe wie in Byzanz und Venedig. Eine Vergröberung macht sich besonders in koloristischer Hinsicht in den einzigen Mosaiken des Athos bemerkbar, die sich aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts in Watopädi erhalten haben.

Die Typen der Dösis über dem Portal und der beiden Verkündigungen neben diesem und an den Pfeilern des Altarraums entstammen noch guter ikonographischer Tradition, wenn auch die des Narthex ihre beginnende Verwilderung verraten. Eine überreichliche Verwendung von Schieferstiften neben den Glaswürfeln beeinträchtigt die Reinheit der Farbenwirkung. Das Blau im Gewande Marias läßt zugleich das feinere Verständnis für die Erzeugung der Leuchtkraft durch Abtönung vermissen. Hart und grell wirkt auch die Vereinigung von Hellgrün und Rotbraun im Chiton und Mantel des Tüfers. Die weißlichen Fleischtöne werden durch die grünen Schatten noch kälter. Alle diese Mißgriffe haben sichtlich ihren Ursprung in einem ungeschickten technischen Bemühen, mit der Wandmalerei Schritt zu halten.

Der Freske gehörte die Zukunft, je weniger der sinkende materielle Wohlstand der byzantinischen Kultur die Mosaiktechnik zu pflegen erlaubte. Ihre Blüte verbreitet sich dafür um so schneller selbst über die Grenzen des wiederhergestellten Reiches, besonders





Abb. 510. Heilung des Gichtbrüchigen und Besessenen, Wandfreske der Metropolis (Mistra)  
(nach Millet, a. a. O.).

auf der Balkanhalbinsel, und währt durch die ganze Paläologenzeit fort, um sich sogar noch unter türkischer Herrschaft in der Athoskunst (s. unten) zu erneuern. Einen erst unlängst der Forschung erschlossenen überreichen Bilderschatz des 14. und 15. Jahrhunderts bewahren zum Teil in vortrefflicher Erhaltung die Kirchen der von den fränkischen Fürsten der Peloponnes gegründeten Bergstadt Mistra (S. 493/4) in Lakonien, die seit 1770 verlassen daliegt. Sie bieten das Bild einer geschlossenen, folgerichtigen Stilentwicklung und eines ungemein triebkräftigen Wachstums des Darstellungsgehalts.

Die ältesten Malereien in der Metropolis (wohl um 1310 u. Z.) stehen in Komposition und Zeichnung noch auf der Stufe der Trapezafresken der Kachrije-djami, ja teilweise auf einer noch etwas älteren, weisen aber untereinander schon erhebliche Unterschiede auf. Die christologischen Szenen im Mittelschiff folgen noch den gewohnten Bildtypen. Eine Bilderreihe der Demetrioslegende im Nordschiff verrät deutlich den Zusammenhang mit dem Stil der Menologienillustration. Mit ihr teilen die sich anschließenden Taten Jesu (Abb. 509) sowie die sich mit den Mosaiken der Chorakirche berührenden Szenen aus der Jugendgeschichte der Jungfrau und des Wirkens der Heiligen Kosmas und Damian im südlichen Nebenschiff die vervollkommnete Gestaltenbildung, übertreffen sie jedoch schon durch die klarere, wohlabgewogene Komposition. Den größten Fortschritt darin aber bezeugen drei größere Bilder der Wunder des Herrn auf dieser Seite (Abb. 510), in denen nicht nur die Architekturen zu einem szenischen Hintergrunde zusammenwachsen, sondern auch bei der Heilung des Gichtbrüchigen der Versuch gemacht ist, die Gestalten mit der Hintergrundsarchitektur in Raumbeziehung zu bringen, den Vordergrund aber mit Hilfe der von mehreren Männern getragenen Betten perspektivisch zu klären — ganz im Sinne etwas späterer Bestrebungen der Florentiner Trecentomalerei. Auch vor der gestaltenreichen Schilderung des Weltgerichts im Narthex fühlt man, wie die Malerei sich freier zu ergehen beginnt, obwohl es noch im herkömmlichen Schema angeordnet ist. Die Entwicklung setzt sich in den Fresken der kleinen Johanneskirche, unter denen die Kreuzigung und das Stiftungsbild hervorstechen, u. a. m. fort. Ein jüngerer Zyklus von besserer Erhaltung in der Peribleptoskirche aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts überrascht vor allem durch seinen farbenfreudigen Kolorismus und die leichte malerische Pinselführung. Die in gelbe, rosa, weiße und hellblaue Gewänder gekleideten Engel in der „himmlischen Liturgie“, einer hier zum ersten Male auftauchenden, ganz aus dem Geiste der mystischen Symbolik des Ritus geborenen Komposition, die Erscheinung Christi in der Verklärung an der Westwand des Mittelschiffs und im Himmelfahrtsbilde der Apsis strahlen auf tiefblauem Grundton in hellem Glanz. Hier findet die auf der Ostseite des Naos beginnende christologische Bilderfolge ihren Abschluß, die besonders in den Szenen der Passion an der Südmauer von gesteigertem, dramatischem Pathos beherrscht wird. Das Marienleben wird in einer Ausführlichkeit, die sowohl den Zyklus

der Kachrije-djami wie die Freskenfolge der Metropolis noch weit übertrifft, mit der Vorgeschichte der Eltern und der Jugend der Jungfrau anhebend, auf derselben Seite bis zu ihrem Hinscheiden im Nordschiff geschildert. Es fehlt hier wie dort weder an genrehaften Zügen — beim Einzug Christi in Jerusalem raufen mehrere Knaben, bei der Einführung in den Tempel tanzen Marias Gespielinnen — noch an kühner Bewegung. Überhaupt verdanken gerade die Fresken der Peribleptos ihre Wirkung mehr der lebendigen Gestaltung der Handlung, als den kleinköpfigen und dünnen Einzelgestalten. In der repräsentativen Aufreihung unterhalb des Pantokrator im Tambour der Kuppel erscheinen daher die Propheten schon ziemlich leblos. Dieselbe Technik mit ihrem reizvollen Farbenspiel und ihren grünen Schatten im Inkarnat erfährt noch im 15. Jahrhundert in den Fresken der Aphendiko und der Pantanassa (um 1430) eine glückliche Fortbildung zu weicherer malerischer Formensprache. Das mit der Zeittracht vermittelte Kostüm ist in ihnen realistischer und noch prächtiger, der architektonische Hintergrund und die Landschaft, z. B. beim Einzug in Jerusalem (Tafel XXXII), tiefgliedriger, die Komposition noch figurenreicher geworden. In der erstgenannten Kirche fesselt vor allem die frische Schilderung der Wunder Christi im Narthex. Doch fehlt es auch den auf die Koimesis Bestattung und Grablegung beschränkten Marienszenen nicht an poetischer Empfindung. Die höchste Steigerung ist hier wie dort den schwungvollen Kompositionen zuteil geworden, in denen die Engel in größeren Scharen die Gestalten Christi oder der Gottesmutter umschweben, wie in der Himmelfahrt (Tafel XXXII). Unter den leider teilweise sehr zerstörten Bilderfolgen der Pantanassa bietet die wohlerhaltene Freskenreihe zum Akathistoshymnos in der Monumentalmalerei einen neuen Stoff dar.

Die Betrachtung der Gemäldezyklen von Mistra lehrt unzweideutig, daß die Wandmalerei der Paläologenzeit mit aller Entschiedenheit dem Ziel illusionistischer Wiedergabe der Erscheinungswelt zustrebt. Diese Bestrebungen gehen der Entwicklung des trecentistischen und sogar noch des frühesten quattrocenitischen Stils in Italien durchaus parallel, ohne irgendwelche Anregungen von jener Seite aufzunehmen. Vielmehr sucht man die Raumtiefe mittels der überlieferten Formen sowohl der Bildarchitekturen als auch der Landschaft ganz selbstständig zu entwickeln. Das gelingt auch bis zu einem gewissen Grade durch Vervielfältigung der Gründe und raumfüllenden Glieder unter Verwendung des hohen Horizonts. Das Stufenmotiv wird gelegentlich nicht ungeschickt verwertet (Tafel XXXI, 1). Und man scheut sich nicht mehr, die Gestalten in die tieferen Pläne einzustellen (Tafel XXXI, 2). Man wagt sogar in einzelnen Fällen die optische Verkleinerung der Hintergrundfiguren (Tafel XXXI, 1) wiederzugeben. Aber die Zeichnung kommt doch nicht von der typischen Aufsicht auf die Architekturen los und vermag vollends die Gestaltung des Innenraumes nicht einmal in Angriff zu nehmen, weil sie sich nicht zum klärenden Grundprinzip der Perspektive durchringt. Die landschaftliche Szenerie wird, wie im Trecento, durch Vermehrung der Einzelformen des felsigen Hintergrundes fortgebildet, da es aber nicht gelingt, in diese regellos geneigten Flächen eine klare horizontale Gliederung hineinzulegen, so entsteht leicht der Eindruck, daß die darauf stehenden und liegenden Gestalten, z. B. bei der Geburt Christi schon mit der Peribleptosfreske beginnend, herabgleiten oder daß die Massen der Felslandschaft, z. B. ebenda und in späteren Darstellungen der Taufe Christi, die Personen unter sich begraben könnten (Taf. XXXI, 2). Entsteht daraus eine unerquickliche Überfülle und Verwirrung, so gewinnt andererseits auch die Menschengestalt selbst nicht die volle Plastik der Erscheinung mangels der Beherrschung der zeichnerischen Verkürzung. Auf dieser Entwicklungsstufe beginnt die griechische Kunst zu erstarren.

Nach der Eroberung Konstantinopels waren es vollends die provinziellen Kunststätten, in denen die Tradition der byzantinischen Ikonographie fortlebte. Sie erfuhr die eifrigste Pflege in den neuen Mittelpunkten, an denen sich das geistige Leben der Nation sammelte, in den großen Klostergemeinschaften Nordgriechenlands. Ihnen brachte gerade die Weltflucht aus den höheren Ständen im 15./16. Jahrhundert kräftigen Zuwachs. Neben dem heiligen Berge erlebten auch die Meteoraklöster (S. 496) in Thessalien eine neue Blüte kirchlichen Lebens. In der Malerei findet diese ihren augenfälligsten, die Vorstellungswelt der üppig



entwickelten Liturgie mit ihren mystischen Gesängen spiegelnden Ausdruck. Hier wie dort aber vermögen wir in den ältesten Denkmälern noch die Ausläufer, ja in den thessalischen Klosterkirchen sogar mehrere gleichzeitige Schöpfungen derselben Stilphase wie in Mistra festzustellen, zumal über ihre Entstehungszeit inschriftliche Angaben vorhanden sind.

Allen voran steht der unversehrte Bildschmuck der kleinen Hypapante (von 1387) mit einem ganz entsprechenden Stifterbild des vor der Gottesmutter in Proskynese hingesunkenen Hieromonachos Neilos. Aus dem 15. Jahrhundert rühren größtenteils die Malereien von Agios Stephanos und die des älteren Kirchleins im Meteoronkloster (von 1483) her. Der durch reiche Gewandbehandlung ausgezeichnete Stil dieser Zyklen besteht den Vergleich mit den Fresken von Mistra, nur macht sich in manchen Porträtfiguren von Stiftern, in den Gestalten der heiligen Krieger und einzelnen mit slawischen Inschriften versehenen Bildtypen der Einfluß serbischer Kunst bemerkbar. Auf dem Athos sind alle älteren Freskenzyklen, auf die sich erneuerte inschriftliche Angaben beziehen (in Watopädi aus dem Anfang des 14., in Chilandari gar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts u. a. m.), durch Spätwerke ersetzt. Nur die Gemälde des Andronikos von Byzanz aus dem Jahre 1423 bezeugen noch im Paraklision des heiligen Georgios von Agiu Pawlu die gemeinsame Abkunft seiner und der peloponnesischen Bilderfolgen von der hauptstädtischen Wandmalerei. Die christologischen Feste umgeben daselbst am Tonnengewölbe des Naos die Gestalt der Platytera (S. 573) und finden ihren Abschluß auf der Ostseite durch das Pfingstbild und die Himmelfahrt, während an der Westwand drei Marienfeste und an den übrigen Heiligengestalten dargestellt sind.

Wie schon in Mistra (S. 594/5), begegnen uns hier und in der Folge allenthalben vorzugsweise im Bema und im Tambour der Kuppel manche ikonographischen Neuschöpfungen, die aus dem Geiste des feierlich ausgestalteten Altardienstes geboren sind oder in denen die ältere Bildsymbolik tiefsinnig ausgesponnen erscheint.

Der jugendliche Christus wird als „Engel des großen Rates“ geflügelt und mit beiden Händen segnend dargestellt. Auch der Ikonentypus des wunderwirkenden Muttergottesbildes der „Pegē“, eines vor den Toren von Byzanz gelegenen heiligen Brunnens (Agiasma), der die Blacherniotissa in einer Schale stehend zeigt, hatte unter dem Beinamen des „lebenspendenden Quells“ bereits in der kirchlichen Malerei der Paläologenzeit Aufnahme gefunden (Mistra), ebenso der geflügelte Täufer als der Vorbote des Herrn inmitten der den Pantokrator umgebenden Engelshierarchie. Seit dem 16. Jahrhundert wird die letztere manchmal durch die „himmlische Liturgie“ (S. 594) ersetzt, in der Regel hat jedoch diese ihren Platz unter dem liturgischen Abendmahlsbilde in der Altarnische. Hier entsteht aber noch eine neue Komposition, indem die seit alters den untersten Wandstreifen einnehmenden Kirchenväter (Abb. 485/6) — doch sind es nie mehr als die sechs angesehensten, bei Raummangel sogar nur Basilios und Chrysostomos — zu einem von Engeln oder Seraphim bewachten Altar in Beziehung gesetzt werden, auf dem ein Diskos das zerstückelte Christuskind trägt, ein Sinnbild der Hostie und ihrer Zerteilung im unblutigen Opfer. Später erweitert sich die „Liturgie der heiligen Väter“ dann noch durch Hinzufügung des auf Wolken thronenden Christus. Auch in der Prothesis kommen neue Apsisbilder auf, die den Akt der Zurüstung des Opfers (Proskomidie) symbolisieren. Außer der schon in Kappadokien (S. 583) und in Mistra (A. Theodoroi) belegten Grabesklage entstammt nach der älteren Überlieferung die früh (in Agiu Pawlu) auftauchende Verbildlichung der Ostersamstags hymne „Oben auf dem Throne und unten im Sarge usw.“ in doppelter Darstellung Christi. Sinnfälliger findet der eucharistische Opfergedanke seinen Ausdruck in der Gestalt des Heilands, der nackt und blutend in einer Schale steht. Aber in gleicher allegorischer Umdeutung wird jetzt auch (zuerst in Karyäs) der im Sarkophag stehende Schmerzensmann von der italienischen Kunst übernommen, öfters mitsamt den ihn umgebenden Leidenswerkzeugen, manchmal aber auch gestützt von Maria zur Veranschaulichung des Gesanges „Mutter, weine nicht um mich“. Und unter demselben Einfluß steht auch zum mindesten die weitere Entwicklung des neuen Bildtypus, der im Naos über dem Eingang den Jesusknaben als den „Löwen aus dem Stamme Juda“ (Gen. 49,9) mit offenen Augen ruhend wiedergibt, anfangs (ebenda) allein, dann mit Erzengeln und im Beisein Marias, die sein Antlitz entschleiern (der sog. Anapeson).

Als Träger dieser jüngeren, zum Teil dem Abendlande entlehnten Bildgedanken tritt etwa seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts eine neue Künstlergeneration auf den Plan. Sie kommt nicht mehr aus Byzanz, sondern gehört der sogenannten kretischen Schule an, wie die Herkunft einzelner Meister (s. unten) und der enge Zusammenhang ihrer Typen mit der Ikonenmalerei beweist. Ihr eigentlicher Ausgangspunkt ist also wohl Venedig,





Die Platytera mit den Erzengeln, Himmelfahrt und Einzug in Jerusalem, Gewölbefresken des Altarraums der Pantanassa (Mistra)  
 (nach G. Millet, Monuments byzantins de Mistra. Paris 1910. Mon. de l'art byz. II.)





dessen Werkstätten (S. 514/5) von der im Besitz der Republik befindlichen Insel lebhaften Zuzug erhielten. Reiche Arbeitsgelegenheit aber, zumal in der Freskotechnik, bot ganz Griechenland. Die neuen Meister werden schon von Dionysios von Phurna (S. 541) von den alten unterschieden. Der Athos als Freistatt griechischen Mönchslebens im türkischen Reich zog die besten Kräfte an sich. So nimmt die Wandmalerei noch einmal einen Aufschwung, getragen von der religiösen Kräftigung, die als Folgeerscheinung des politischen Zusammenbruchs die Nation durchströmt. Der Künstlername des Panselinos von Saloniki strahlt in der Erinnerung an jene Zeit am hellsten —, wie es scheint, mit Recht —, denn der Freskenzyklus des aus dem Jahre 1526 im Protaton zu Karyäs (S. 479), als dessen Urheber im Paraklision des Täufers ein Manuel Panselinos inschriftlich beglaubigt ist, bedeutet eine künstlerische Tat.

Der Bildschmuck ist im wesentlichen nach dem für die Kuppelkirche gebräuchlichen Schema angeordnet mit Weglassung der Kompositionen, für die im basilikalischen Bautypus die erforderlichen Plätze fehlten, vor allem des Pantokrator. Im Altarraum sind die Hypsilotera, über ihr die Verkündigung, unten die liturgische Abendmahlspende dargestellt, an den Seitenwänden die Anfangs- und Endszene des christologischen Zyklus, der sich in zwei Reihen um das ganze Heiligtum herumzieht, während über ihm Propheten und Patriarchen des alten Bundes, zuunterst aber Einzelgestalten von Märtyrern, Kirchenlehrern, frommen Büßern usw. die Wände erfüllen. Die Vorhalle enthält das Koimesisbild (von 1512) und das darüberliegende Paraklision die Heimsuchung sowie Wiederholungen der Verkündigung und Geburt Christi u. a. m.

Bei aller Belebung im einzelnen weichen die Szenen von den herkömmlichen Bildtypen nicht ab. Die ikonographische Tradition ist vollends in den zahlreichen Heiligengestalten und Halbfiguren treu bewahrt, es durchdringt sie aber ein maßvoller Naturalismus. Sie sind gleichsam lebendiger geworden und haben einen einheitlichen physischen Charakter gewonnen. Unverkennbar wirken darauf Anregungen der italienischen Renaissance-malerei ein, sie beschränken sich jedoch fast ganz auf den vervollkommenen malerischen Stil. Die Zeichnung ist genauer geworden, die Proportionen sind berichtigt. Im Kostüm und in einzelnen Kompositionen machen sich die gegenständlichen Entlehnungen kaum bemerkbar.

Panselinos folgten bald andere Künstler aus der kretischen Schule. Die Arbeiten des Theophanes von Kreta treffen wir in mehreren Klöstern, wenngleich leider zum Teil in übermaltem Zustande, so z. B. in der Kirche (Abb. 402) von Lawra (1535/6), in der das System des Bildschmucks sehr übersichtlich geordnet ist.

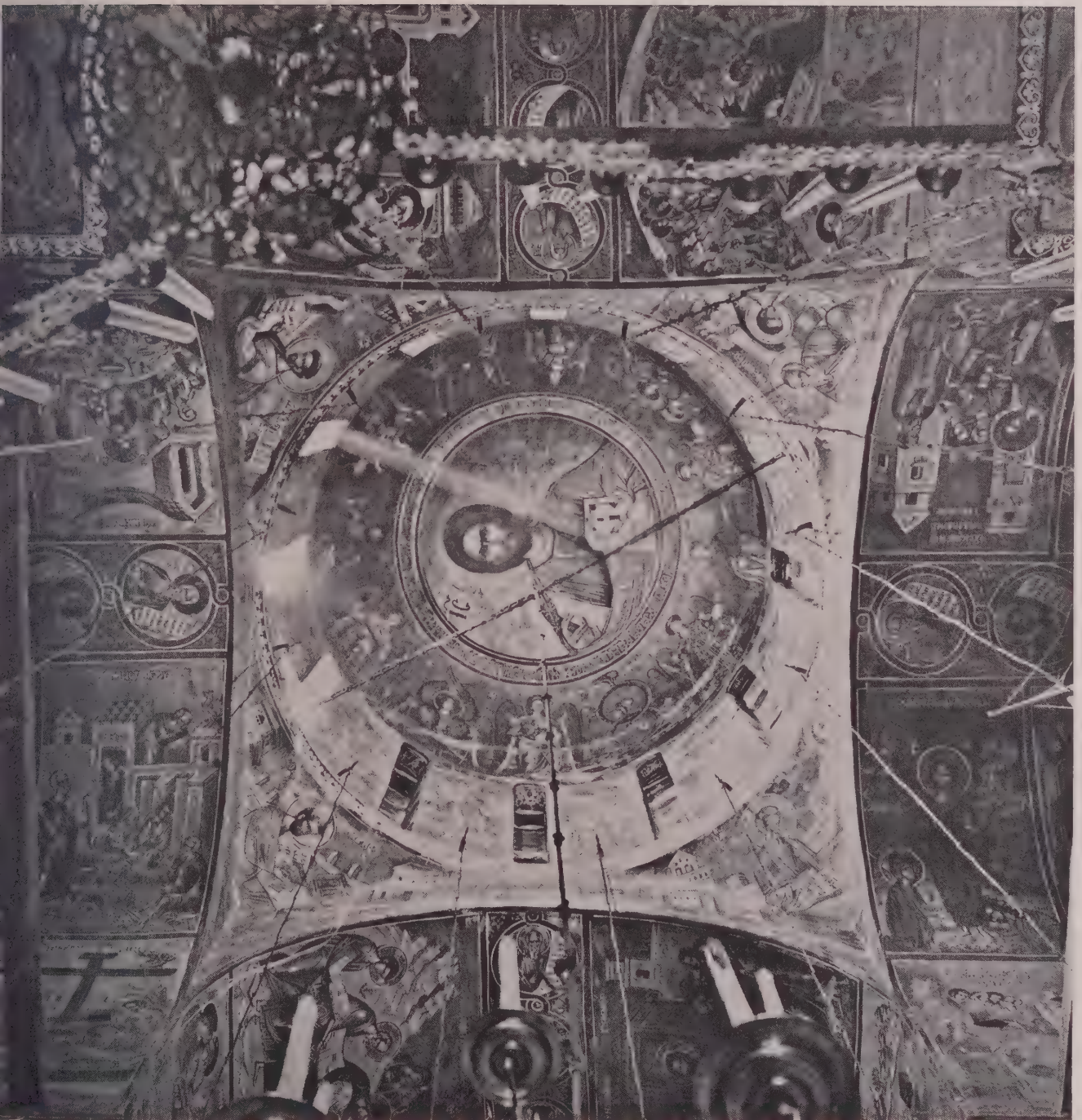
Der Altarraum enthält außer den liturgischen Kompositionen und ihren alttestamentlichen Prototypen (Stiftshütte und Bundeslade) nur Himmelfahrt und Pfingstbild, sowie die Gottesmutter, die auch begleitet von einer antitypischen Bilderreihe vom Diakonikon Besitz genommen hat, während die Prothesis den von Evangelistensymbolen umgebenen Christus und als Gegenbild des herversetzten liturgischen Abendmahles das Isaakopfer aufweist. Im Naos sind zuoberst am Gewölbe aller vier Kreuzarme die Wunder und andere evangelische Vorgänge dargestellt, in denselben aber die Hauptereignisse des christologischen Zyklus, und zwar auf der Südseite die Jugendgeschichte bis zur Taufe und in der Apsis die Verklärung, im Westen die Vorszenen der Passion bis zur Geißelung, im Nordchor ihre Vollendung bis zur Auferstehung (Myrrhophoren) und die Höllenfahrt als Apsisbild. Vervollständigt wird die Folge durch Geburt und Tod des Täufers im nordwestlichen und die Anfangsszenen des Lebens Marias im südwestlichen Eckraum, deren Entschlafen seinen Platz über dem Eingang behauptet, wie die Verkündigung die beiden Ostpfeiler. Die gleiche Anordnung wiederholt sich im Katholikon von Dionysiu, das (laut Inschrift im Narthex) ebenfalls von Theophanes (um 1547) ausgemalt worden ist, nur hat man sich hier auf wenige Wunderszenen am Gewölbesaum des Altarraums beschränkt, der Kreuzigung hingegen einen Hauptplatz an der Westwand angewiesen. Zum typischen Bilderbestande des Kuppelraumes gehören hier und dort sowie fortan auch das Mandilion und Keramidion (S. 586) zwischen den Evangelisten im Osten und Westen.

Dasselbe ikonographische System wird mit unerheblichen Abweichungen, die jedoch den Zusammenhang gelegentlich verdunkeln, anderwärts festgehalten. Zu den besterhaltenen Malereien



gehören die Fresken der alten kleinen Georgskirche in Xenephontos (1545 u.Z.), wo ausnahmsweise die Seitenapsiden als Hauptbilder das Abendmahl (im S.) und die Beweinung (im N.) aufgenommen haben. Ihre Bedeutung liegt darin, daß hier augenscheinlich nicht nur Bildtypen aus Lawra und dem um 1540 ausgemalten Katholikon von Kutlumusi, sondern auch aus anderen untergegangenen Freskenfolgen peinlich getreu wiederholt worden sind. Andere Malereien verraten engeren Anschluß an das Vorbild des Panselinos, so z. B. in der Kirche der Kellie Moliwoklissi oder, wie in der des hl. Prokopios, Vermittlungsversuche zwischen diesem und dem älteren Stil. Unter den späteren Arbeiten des 16. Jahrhunderts bietet einen besonders einheitlichen und reichhaltigen, wenngleich übermalten Bildschmuck, in dessen Stil jene verschiedenen Richtungen ausgeglichen und fortgebildet erscheinen (Tafel XXXIII), das Katholikon von Dochiariu (1568 u. Z.). Es zeigt die engste Übereinstimmung mit der Vorschrift der Hermeneia, in deren Zeichen diese gesamte spätbyzantinische Wandmalerei steht, über die Verteilung der Szenen. In den Grundzügen ist es noch immer der mittelalterliche Kanon, er erscheint aber in den einzelnen Teilen erweitert und bereichert, hier auch durch neue Szenen aus dem Leben der Jungfrau und des Täufers an der Westwand. Daneben kommt manchmal der dogmatische Parallelismus alttestamentlicher Szenen, die auf Christus oder Maria bezogen werden, noch reichlicher zu Worte (Moliwoklissi). Diese Vereinheitlichung des ikonographischen Kanons wie auch der künstlerischen Auffassung blieb nicht auf den Athos beschränkt. Theophanes von Kreta hat laut Inschrift auch in der Kirche des Meteoronklosters des hl. Nikolaos Anapausä gearbeitet (1527). In der übersichtlichen Anordnung des Gesamtzyklus und in der Reinheit der Zeichnung wird das Katholikon von Dochiariu noch übertroffen durch die malerische Ausschmückung der Kirche des großen Meteoronklosters (von 1552), die von jeder späteren Auffrischung unberührt geblieben ist. Dasselbst bewahrt die kleinere Kuppel des Altarraums (S. 497) die typische Darstellung des Pantokrator mit der Engelshierarchie und die Zwickelbilder der vor einfacheren Architekturen dasitzenden Evangelisten älteren Stils. Die Bildgestaltung des 16. Jahrhunderts bedeutet hingegen die äußerste Grenze, bis zu der die griechische Malerei in der Fortbildung der Raumkomposition fortgeschritten ist, ohne sich von den ererbten schematischen Bildarchitekturen und Landschaftsformen zur Freiheit durchringen zu können. In der Vorhalle (Liti) wird öfters die Folge der Akathistosillustration in Fresken umgesetzt (s. unten). Hier bietet sich außerdem noch reichlich Platz für einzelne alttestamentliche Szenen, für die Darstellung der Synoden u. a. m., wenn nicht das Jüngste Gericht, das aus Raumangel seinen althergebrachten Platz an der Westwand des Naos verläßt, die Ostwand des Narthex in Anspruch nimmt. In Dochiariu z. B. ist es in den Exonarthex hinausgerückt, in der Kirche des Barlaamklosters (S. 496) aber bedeckt es die ganze Wandfläche über dem Eingang zum Naos und hat es vielleicht die eingehendste Ausgestaltung zu bildhafter Komposition gefunden (1566), die sogar einzelne dem Abendlande entlehnte Züge, wie den Höllenrachen, enthält, während die Trapeza von Dionysiu noch ein altertümliches Gemälde (von 1546) mit der streifenförmigen Gliederung aufweist. Für den Speisesaal, der hier und in Lawra noch einen wohl erhaltenen Freskenschmuck des 16. Jahrhunderts besitzt, besteht, abgesehen von der kanonischen Darstellung des Abendmahls in der Apsis hinter dem Platze des Hegumenos, größere Freiheit in der Auswahl und Anordnung des Bildstoffs, den größtenteils die Heiligenlegende liefert, wie sie sich auch im Narthex über alle sonst verfügbaren Plätze am Gewölbe und an den Wänden auszubreiten pflegt. Dazu kommen Bilder moralisierenden Inhalts: die Himmelsleiter (S. 536), der Tod des gerechten und des sündigen Mönchs (S. 520) u. dgl.





Pantokrator und Himmlische Hierarchie, Evangelisten und christologischer Bilderzyklus (o. Geburt u. Darstellung Christi, l. Abendmahl u. Petri Verleugnung, u. Grablegung u. Thomaswunder, r. Erscheinung des Auferstandenen und Heilung des Tauben), Gewölbmalerei des Katholikon von Dochiariu (Athos)

(nach phot. Aufnahme von H. Brockhaus)





Der Stil der Blütezeit der Mönchskunst, dem auch im übrigen Griechenland manche verstreuten Überreste angehören, wie die Kuppelmalereien in Hosios Lukas (S. 554), ein schönes Apsisbild der Platytera in Halbfigur im Theodoroskloster bei Korfu u. a. m., erfährt im 17. Jahrhundert keine Steigerung weiter nach der Seite malerischer Anschauungsweise, vielmehr erfolgt ein gewisser Rückschlag zur eingewurzelten Vorliebe für schärfere lineare Formengebung, ohne daß eine vollkommenere zeichnerische Naturwiedergabe angestrebt oder gar erreicht würde. Die schablonenhafte Verknöcherung der Typen und die Vernachlässigung der künstlerischen Wirkung über der spiritualistischen Bedeutung der Darstellung kennzeichnen die eintretende Erstarrung. Tüchtige Arbeiten bieten noch die Trapeza (1622) sowie aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Paraklision des heiligen Nikolaos (1667) und dasjenige des Täufers (1684) in Chilandari mit einer ausführlicheren Szenenfolge des Johanneslebens. Als neuer Gegenstand begegnet uns in der 1676—1700 ausgeschmückten Trapeza von Dochiariu neben den Akathistosbildern die Schilderung der apokalyptischen Visionen. Erst seit 1715 machen sich wieder im Naos und in der Vorhalle der Oikonomissakirche in Lawra Bestrebungen geltend, die sichtlich an die Typen des Panselinos anknüpfen und vielleicht mit der Tätigkeit des Dionysios Phurnographos (S. 541) zusammenhängen, wenn anders die stilverwandten Malereien der Kellie des Täufers bei Karyäs von seiner Hand herrühren. Die freie Erfindung gewinnt fortan bei der Durchführung größeren Spielraum, wenngleich das ikonographische System als Ganzes in den größeren Kirchen von Philotheu (1765), Karakallu (1768) und Xeropotamu (1783) nach wie vor erhalten bleibt und nur mehr oder weniger mit Nebenszenen durchsetzt wird. Außer der fortschreitenden Vermehrung der Bilder, unter denen nun auch die Himmelfahrt Marias u. a. Renaissancetypen auftauchen — einzelne, wie die Anbetung des Kindes, verwertet schon das 16. Jahrhundert (Tafel XXXIII) —, ist ein wachsender Naturalismus und eine grelle Farbengebung das Kennzeichen dieser u. a. jüngerer Freskenzyklen des 18. Jahrhunderts. Jetzt tritt der Widerspruch der Figurenzahl und der neuen Motive mit der zurückgebliebenen Raumgestaltung oft schreiend hervor. Denn die letztere beharrt durchaus auf der im 16. Jahrhundert erreichten Stufe. In dieser halbzersetzten Verfassung erhält sich die ikonographische Überlieferung bis tief ins 18., ja bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts. Daß die gesamte kirchliche Kunst Griechenlands an der Stilentwicklung teilnimmt, in der die Führung dem Athos verbleibt, beweisen nicht nur die jüngeren Bilderfolgen der Meteoraklöster (Agia Trias u. a. m.), denen Malereien des 17. Jahrhunderts in der Basilika von Kalabaka (S. 478) zuzurechnen sind (1633), sondern auch die gleichzeitigen Fresken der kleinen städtischen Kirchen (S. 488) Athens (älter vielleicht die des A. Taxiarches). Am vollständigsten aber liegt das ikonographische System, wie es im 16. Jahrhundert festgestellt worden war, in dem um 1682 ausgeführten Bilderschmuck des Naos der Kaisariani (S. 459) vor, wenngleich er auf die christologischen Hauptfeste beschränkt ist und in den Seitenapsiden sowie am Westarm an Stelle der typischen Szenen die Predigt des Täufers (S.), den Einzug in Jerusalem (W.) und die Myrrhophoren (N.) aufweist. Dafür bietet der Narthex neben der Marienlegende die Geschichte des Auferstandenen und die Parabeln des Herrn, in seiner Kuppel aber den neuen, dem Abendlande entlehnten Typus der Dreieinigkeit.

Für die Geschichte des mittelalterlichen Monumentalstils hat neuerdings besonders Th. Schmidt eine Reihe wertvoller Beiträge geliefert. Die fortschreitende Ausbildung des ikonographischen Systems der kirchlichen Malerei tritt dadurch in helleres Licht. Zu den chronologischen Folgerungen und Nachweisen ist im einzelnen Stellung zu nehmen. Th. Schmidt, *Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-pl.*, XVII (mir dank dem Entgegenkommen des Verfassers in den Druckbogen zugänglich) hat durch genaue Aufnahme und Untersuchung der Mosaiken von Nicäa, wie sie mir a. a. O. S. 194 unter den schwierigen örtlichen Bedingungen



noch nicht in dem Maße möglich gewesen ist, den technischen Tatbestand erschöpfend aufgeklärt und eine umfängliche Erneuerung der Altarmosaiken (durch Naukratios) nach dem Bildersturm festgestellt. Seiner Annahme einer weit, vielleicht ins 6. Jahrhundert zurückreichenden Entstehung der älteren Bestandteile vermag ich jedoch so wenig wie hinsichtlich der dafür entscheidenden Bauzeit der Kirche (S. 449 u. 497) zuzustimmen, zumal die Unterschiede der Technik nicht so beträchtlich erscheinen. Ebenso glaube ich aus den von D. Ainalow, Вѣд. Хронолог. (Wiz. Wremennik) 1908, S. 535 ff. eingehend entwickelten Gründen auch gegen Diehl und Le Tourneau, a. a. O. an der Entstehung sowohl des Apsis-, als auch des Kuppelmosaiks der A. Sophia von Saloniki im 9. Jahrhundert festhalten zu müssen. Zu den römischen Parallelen vgl. meine Ausführungen a. a. O. S. 283 ff. Bis zum Erscheinen von Wilperts Publikation (Teil I, S. 355) bietet für die Denkmäler Roms die vollständigste Zusammenstellung W. de Grüneisen, Ste. Mariè Antique, Rome 1911, doch ist dazu noch immer die grundlegende Untersuchung von G. Rushforth, Papers of the Brit. School at Rome. 1902, S. 1 ff. und Wilpert, Arte 1910, S. 81 ff. zu vergleichen, sowie Ch. Diehl, Journ. d. Sav. 1912/3, S. 49 u. 97 und für die Mosaiken Johanns VII. Ph. Lauer, Bull. de la Soc. des antiqu. de France 1910, S. 318 ff.; für die Fresken von S. Crisogono Marucchi, N. Bull. di archeol. crist. 1911, S. 11 ff. und von S. Saba E. Wüschler-Becchi, Röm. Quartalschr. 1903, S. 54 ff. Über das Kreuz in den Mosaiken der Ikonoklasten handelt G. Millet, Bull. de corr. hell. 1910, S. 96 ff. Die Entstehungszeit des Apsismosaiks der Panagia Angeloktistos ist durch Th. Schmidt, a. a. O. 1911, XV. S. 206 ff. überzeugend aufgeklärt. Die Zuweisung der von ihm entdeckten Templonikonen in Nicäa, a. a. O. XVII, S. 65 ff. in das 10. Jahrhundert erscheint mir (bis zu ihrer Veröffentlichung mit Vorbehalt) annehmbar, nicht aber die Herabrückung der Mosaiken von Hosios Lukas in das Ende des 11. oder den Anfang des 12. Jahrhunderts, da ihr Stil mit der nächstliegenden Voraussetzung ihrer dem Bau unmittelbar nachfolgenden Vollendung sehr wohl im Einklang steht, während der ikonographische Tatbestand nichts weniger als einen einhelligen Gegenbeweis liefert. Dasselbe gilt für Th. Schmidt, Die Kiewer Sophienkathedrale. Moskau 1914 (russisch). Hinsichtlich der Mosaiken der Nea Moni treffen seine mustergültigen Untersuchungen a. a. O., XVII, S. 134 ff. im wesentlichen mit meinen eignen Beobachtungen an Ort und Stelle zusammen. G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris 1899, behält seine grundlegende Bedeutung für die weitere Forschung über die mittelalterliche Stilentwicklung der Mosaikmalerei. Die Abhängigkeit der Mosaiken des Domes von Ravenna von palästinensischen Vorbildern hat Th. Schmidt, Die Leuchte, 1914, S. 7 ff. (russisch) nachgewiesen, wie ihm auch eine kritische Nachprüfung des erhaltenen Mosaikschmucks der Geburtskirche in Bethlehem im Journ. des Minister. d. Volksaufkl. 1913, N. 8, S. 313 ff. (russisch) zu verdanken ist. Den Zusammenhang des Mosaiks von Grottaferrata mit dem der Zionkirche in Jerusalem erwies A. Baumstark, Or. christ. 1904, S. 121 ff. Die einzige wissenschaftlichen Anforderungen entsprechende Untersuchung sizilischer Mosaiken bietet bis heute A. Pawloski, Die Malerei der Palatinischen Capelle in Palermo. Petersburg 1890 (russisch). Neuere Beiträge zu den Malereien der kappadokischen Höhlenkirchen sind von G. de Jerphanion, Rev. archéol. 1912, 2 S. 236 ff. und von Millet, C. r. de l'Acad. des inscr. et C. lettres 1912, S. 326 beigebracht worden, die Erläuterung der Latmosfresken von mir bei Th. Wiegand, Millet, III, 1, Der Latmos, Berlin 1913, S. 190 ff. Über die Bilderzyklen der Kachrije-djami, der Kirchen von Mistra und die übrigen Denkmäler im einzelnen vgl. außer den zu den Abbildungen zitierten Werken die S. 449 u. 497/8 zusammengestellte Literatur, über die Meteoraklöster außerdem N. A. Βέης, Βυζαντιολ. Ἑταιρεία. ἐν Ἀθήναις 1910, S. 61 ff. (Album in Vorbereitung) sowie zu den Athoskirchen L. Nikoljski, Historischer Abriß der Wandmalerei des Athos. Petersburg 1907/8. Ikonogr. Archiv. Lief. I/II (russisch) und im allgemeinen zur Ergänzung Diehl, Manuel etc. S. 359 ff., S. 451 ff., S. 533 ff. u. S. 731 ff., sowie Dalton, a. a. O. S. 267 ff. (mit Übersicht über die slawischen Kirchenmalereien der Balkanländer) und S. 323 ff.; für das Malerbuch die neue Ausgabe von Α. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Διονυσίου τοῦ ἐν Φούρνῳ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, ἐν Πετροπόλει 1909.

#### 4. Malerei und Zeichnung im Dienst des Kunstgewerbes.

Mit gleicher Kraft wie in der Monumentalmalerei wirkt der übermächtige Trieb des byzantinischen Kunstwillens zur Stilisierung der Formen auch in der dekorativen Kleinkunst, ja er offenbart sich vielleicht noch deutlicher in den Erzeugnissen eines Kunstgewerbes, das höchste technische Schulung mit strengster Geschmacksbildung verbindet. Das malerische Bild der Menschengestalt einer rein flächenhaften Durchbildung zu unterwerfen, versucht die byzantinische Kunst mit noch größerem Erfolge im kleinen Maßstab der Gold-

schmiedearbeit. In keinem anderen Kunstzweige offenbart sich so augenfällig, daß Linie und Farbe die letzten Grundelemente der griechischen Kunstanschauung des Mittelalters sind. Auf diese Darstellungsmittel beschränkt sich die Emailmalerei. Das hochentwickelte Liniengefühl entschied sich für die mühevollste Technik des Zellenemails (Email cloisonné) und der durchsichtigen Schmelzfarben. Diese erforderte die höchste Verfeinerung der Handarbeit, da es galt, die Zeichnung der oft nur wenige Zentimeter großen Figuren aus dünnstem Golddraht auf die Goldplatte aufzulöten und so das Netz zu bilden, in das die farbige Glasmasse in Staubform aufgetragen und dann eingeschmolzen wurde. Reichste technische Erfahrung war die Vorbedingung für das zweite Erfordernis einer reinen, satten Farbenwirkung. Der Schatten blieb im allgemeinen ausgeschlossen oder doch auf die Fleischtöne beschränkt. Weitergehende Versuche wurden gewiß als dem Wesen dieser Dekoration widersprechend, — nicht nur aus technischen Gründen abgelehnt.

Daß die Technik schon der altbyzantinischen Zeit vertraut war, machen die Angaben des Paulus Silentiarius über den Altarschmuck der Agia Sophia sehr wahrscheinlich. Zwar sind aus so früher Zeit nur ornamentale

Überbleibsel gerettet (Reliquiare in Poitiers und Goluchow), doch weisen longobardische Nachahmungen schon Figuren auf. Aus der Zeit Papst Sergius I. († 701) aber (schwerlich hingegen aus früherer) rührt das Reliquiarkreuz der Capella Sta Sanctorum mit einer von der Verkündigung bis zur Taufe Christi reichenden Reihe echt palästinensischer Bildtypen her. Seine auf dunkelgrünem Grunde eingelegten, größtenteils helleren Farben schimmern schon in voller Reinheit, während die Linienzeichnung noch recht grob bleibt. Da ein ziemlich gleichartiges Reliquiarkreuz der ehemaligen Samml. Beresford Hope (South. Kens.-Mus.) volle



Abb. 511. Kreuzigung und Totenklage, der Ap. Jakobus d. J. und der hl. Gregorios, die Koimesis und die hl. Basilios, Chrysostomos. Nikolaos und Athanasios; Ikonenbeschlagnahme a. d. Samml. Stroganow (Ausschnitt)  
(nach G. Schlumberger, Mon. et Mém. Fond. Pist. 1894, I).





Abb. 512. Christus als Lehrer (Immanuel) Emailikone im Museo Kircheriano (Rom)  
(nach Venturi, Le Gall. naz. 1899, IV).

ikonographische Übereinstimmung mit den weitverbreiteten gravierten Reliquiarkreuzen zeigt, scheint die Emailarbeit für den Kult von Jerusalem reichliche Betätigung gefunden zu haben. Kommt doch der Kreuzigte im Kolobion mit den Nebengestalten des abgekürzten syrischen Bildtypus (S. 542) noch auf ein paar Buchdeckeln der Marciana und des Schatzes von S. Marco vor, deren feinere Ausführung wohl schon in das 9. Jahrhundert weist. Ein anderer in der ersteren bewahrt noch den grünen Grund um die schlanke Vollgestalt des segnenden Christus. Den Gipfel erreicht die Kunst aber erst nach Jahrhunderte langer Bemühung unter Konstantin VII. Porphyrogenetos, dessen besonderer Schätzung und Pflege sie sich erfreute. Den größten Reiz besitzen die damals gearbeiteten kleinen Ikonen, von denen die feinsten Stücke den Sammlungen Swenigorodski und J. P. Morgan gehören. Christus, Maria, Petrus sind in diesen Halbfiguren im strengen ikonographischen Typus der Zeit mit lebendiger Charakteristik dargestellt, am schönsten wohl der Letztgenannte mit dem rötlichen, den Sanguiniker kennzeichnenden Inkarnat. Auf der koloristischen Abstufung des letzteren beruht die ganze Wirkung, und sie ist von erstaunlicher Kraft. Aus derselben Zeit haben sich besonders in den Kirchenschätzen auch größere Kompositionen erhalten, wenngleich diese nur in der symmetrischen Zusammenstellung von Einzelgestalten bestehen und die Technik höchstens eine schwache Berührung zwischen ihnen zuläßt, wie in der Gruppe Konstantins und Helenas mit dem Kreuze. Das überaus figurenreiche Kreuzreliquiar des Domes von Limburg an der Lahn mit der Inschrift Konstantins VII. und seines Mitregenten Romanos II. vertritt noch den höchsten Stand des reifen Stiles, ein um wenige Jahrzehnte jüngerer im Domschatz zu Gran schon einen gewissen Abfall. Dazu kommen mehrere Ikonenbeschläge in Venedig, Jerusalem (hl. Grabeskirche) und vor allem in Gelati im Kaukasus. Verbindet sich das Email auf den beiden hervorragendsten des Schatzes von S. Marco mit der Reliefdarstellung des Erzengels Michael, so ist es auf dem triptychonartigen Gehäuse der Muttergottes von Chachuli nur in zahlreichen Bildchen zur Anwendung gekommen, die ein von Christus gekröntes Herrscherpaar, die Dëesisgruppe u. a. verbreitete Ikonentypen, aber auch einzelne Szenen, wie die Anastasis unter möglichster Vermeidung oder Beschränkung von Überschneidungen wiedergeben. Die Arbeit wird im 11. Jahrhundert etwas schematischer, aber bringt noch manche reizvolle Erzeugnisse hervor, wie das Reliquiar des Hauptes der hl. Praxedis aus der Sta Sanctorum. Auch tauchen jüngere Bildtypen auf, so z. B. die eine Neuschöpfung des kirchlichen Monumentalstils (S. 563) widerspiegelnde fünffigurige Komposition der Kreuzigung mit leidendem, nur mit dem Lendenschurz umgürteten Chri-

stus, die auf einem Ikonenbeschlage der Reichen Kapelle in München und einem zweiten der Sammlung Stroganow (Abb. 511) im wesentlichen übereinstimmend belegt ist. Gleichwohl hat der eine Meister unterhalb des Kreuzes die Gruppe der wüfelnden Krieger, der andere eine der frühesten Darstellungen des von den Engeln beklagten toten Christus nach freier Wahl hinzugefügt. Die Künstler schrecken selbst vor der Darstellung bewegter Gestalten nicht zurück. So finden wir an der sogenannten Krone Konstantins IX. im Ungarischen Nationalmuseum (Budapest) die der sarazenischen Kunst entstammenden Typen von Tänzerinnen in voller Gewandung.

In der Emailtechnik lag die Versuchung, den bewegten Linienfluß der Falten durch ein ornamentales Gestrichel zu ersetzen, noch näher als in der Mosaikmalerei. Immerhin ist davon vor dem 12. Jahrhundert in den besseren Arbeiten noch wenig (Abb. 511) zu spüren. Auf den Buchdeckeln (z. B. in der Bibliothek von Siena) u. dgl. werden die monumentalen Bildkompositionen in kleinstem Maßstabe durchgeführt. In solchen Stücken ist der

Unterschied der älteren Denkmäler späten Stücken gegenüber besonders fühlbar, wie z. B. die Vergleichung der einzelnen Teile der berühmten venezianischen Pala d'Oro (S. Marco) schon zu beobachten Gelegenheit bietet. Aus der Zeit ihrer Stiftung durch den Dogen Orseolo gegen Ende des 10. Jahrhunderts rühren nur die kleinen Bildchen und Heiligenfiguren her. Die größeren Festbilder mit ihrem spinnewebartigen Netzwerk und die Engelgestalten sind Zutat des 11. und 12. Jahrhunderts. In den spätesten Arbeiten verlieren die Farben an Durchsichtigkeit und wird der Fleischtön kreidig und kalt. Die Technik vergrößerte vollends, als man anfang, die Zeichnung aus einem Goldplättchen auszuschneiden, statt sie in Filigrandraht herzustellen.

Das Grubenemail war der byzantinischen Kunst keineswegs fremd, wurde aber weniger eifrig geübt und nur zur Herstellung größerer Ikonen angewandt. Ein buchgroßes Heiligenbild von solcher Technik in der Petersburger Eremitage stellt den heiligen Theodoros im Drachenkampfe dar. Halbe Lebensgröße erreicht gar die einzigartige Ikone des stehenden Heilands mit dem Evangelium im Museo Kircheriano (Abb. 512), bei der die feinere Ausführung wieder dem Zellenemail überlassen worden ist. Sie gibt uns die Beglaubigung und Anschauung von einer in dem Zeremonienbuch des Konstantin Porphyrogenetos mehrfach erwähnten Gattung von Andachtsbildern. Welche Bedeutung die griechische Kunst der Linienzeichnung beimaß, erhellt endlich daraus, daß eine jeder Farbenwirkung entbehrende Dekorationsweise ganz auf sie gestellt ist, jene Technik eingeleger Silberfäden und -platten nämlich, in der an der Tür von S. Paolo (Rom) das Leben Christi dargestellt ist und in der ähnliche Arbeiten in Amalfi, Salerno, Monte S. Angelo und Canosa ausgeführt sind.

Auffallend bleibt es, daß während des eigentlichen Mittelalters anscheinend kein Versuch gemacht worden ist, den neuen Figurenstil auch der Textilkunst zuzuführen. Was die Seidenweberei an Bildmotiven bietet, ist altchristliches Erbgut (Teil I, S. 359), d. h. nachgewebt. So findet sich noch der Löwenwürger (Sens) und der von vorn gesehene Quadrigalenker (South-Kens.-Museum) gelegentlich vor. In Anlehnung an sassanidische Vorbilder ist noch im frühen Mittelalter der prächtige Purpurstoff von Mozac (in Lyon und Florenz) einer Reliquienumhüllung aus der Zeit Pipins des Kurzen entstanden, der in typischer Verdoppelung und dem Gegenstande widersprechender repräsentativer Ruhe einen Kaiser auf der Löwenjagd als Füllbild halbmetergroßer Kreise zeigt (Abb. 513). Der Einfluß neu-persischer Tradition verdrängt überhaupt mit seinen Kreis- und Rautenmustern und den



Abb. 513. Byzantinische Seidenstoffe in Lyon und Berlin (nach O. v. Falke, Kunstgesch. der Seidenweberei in Europa, Berlin 1913, II).



Füllfiguren (Abb. 513) von Löwen, Greifen, Adlern, Flügelrossen und sogar dem sassanidischen Drachen (Brüssel) die christlich-hellenistischen Motive, von denen die Pfauenpaare am längsten fortleben. Eine neue Geschmacksrichtung, und das ist bemerkenswert, versucht sich in der Blütezeit des pseudoklassischen Stils durchzusetzen, und zwar in goldgelben Atlasstoffen, die ein aus Spitzovalen gebildetes und mit griechischen Ranken- und Palmettenmotiven, wie sie auch die Bauornamentik kennt (S. 509), gefülltes Gitter zeigen. Die orientalischen Typen behaupten jedoch das Übergewicht, zeigen doch noch der Aachener Elefantentoff aus dem Grabe Karls des Großen — wohl eine Gabe Ottos III. — u. a. m. (in Berlin und Florenz) eine durchaus sassanidische Stilisierung. Die Löwenpaare zweier unter Romanos I. und Christophoros (921—931) und unter Basilius II. († 1025) entstandenen Gewebe (in Siegburg, Düsseldorf und Berlin) scheinen gar von einem assyrischen Relieffriese (Abb. 513) herzukommen. Seit dem 11. Jahrhundert gewinnt dann das byzantinische Kunstwollen stärkeren Einfluß, nicht nur in der lebhafteren Farbengebung in Gelb, Rot und Grün, sondern auch in der freieren Behandlung und Vermischung der Typen und in den zwickelfüllenden Ranken. Gleichzeitig machen sich neue Einwirkungen des Orients geltend, indem die Kreisfelder aus Bogenzacken gebildet werden. Auch die wappenhafte Stilbehandlung der kaiserlichen Adlerstoffe und das Erscheinen des seldschukischen Doppeladlers bezeugen die Nachahmung sarazenischer Stoffe.

Erst in der spätbyzantinischen Kunst greift die Ikonographie sichtlich auf die Weberei und auf die Stickerei über, wenn auch die Anfänge solcher Nadelmalerei wahrscheinlich um ein bis zwei Jahrhunderte früher fallen. Als bedeutendsten Überrest derselben bewahrt die Sakristei von S. Peter die sogenannte Krönungsdalmatika Karls des Großen, eine unzweifelhaft byzantinische Arbeit, nicht jedoch des frühen oder hohen Mittelalters, sondern frühestens des 14., eher wohl schon des 15. Jahrhunderts, wie sowohl der Stil als auch die von abendländischen Motiven durchsetzte Komposition des Weltrichters inmitten der Seligen beweist. Andererseits gehört das Doppelbild der liturgischen Abendmahlsspende auf den Ärmeln zu den ständigen Bildtypen der gestickten quadratischen Decken, mit denen Diskos und Abendmahlskelch auf dem Altar bedeckt werden ('Αἶψα genannt). Ein im Jahre 1314 vom Patriarchen von Aquileja der Kirche von Castell' Arquato bei Piacenza geschenktes Paar zeigt uns als ältestes dieser Gattung die wohlbekannte Komposition (S. 561). Eine größere Abart dieser Altardecken (der sogenannte 'Επιτάφιος) trägt als typische Darstellung die Beweinung des toten Christus. In einfachster Zusammensetzung ist diese anfangs rein symbolisch gedachte Komposition schon auf der Emailikone der Sammlung Stroganow belegt (Abb. 511) und behält diese Gestalt noch auf den ältesten gestickten Decken aus dem 13/14. Jahrhundert in Ochrida (Mazedonien) und in Saloniki, nimmt aber schon gegen Ende des letzteren die Gottesmutter u. a. Gestalten aus der abendländischen Beweinungsszene auf. Gleichzeitig kommen das Kreuz und die Leidenswerkzeuge hinzu (Dionysiu, Dochiariu). Von den priesterlichen Bekleidungsstücken wurde vor allem das schärpenartige Epitrachelion mit Bildschmuck ausgestattet. Die Technik dieser Bildstickereien ist in der Hauptsache der reine Plattstich in verschiedenfarbiger, vorzugsweise heller Seide, sowie mit Gold- und Silberfäden auf karminrotem Grund.

Die gründlichste Bearbeitung der Denkmäler der Emailmalerei bietet N. Kondakow, *Die Emails der Sammlung Swenigorodski*, Frankfurt a. M. 1892; vgl. dazu die neuere bei Dalton, a. a. O. S. 494 ff. vollständig verzeichnete Literatur. Für die Textilkunst vgl. O. v. Falke, *Kunstgesch. d. Seidenweberei in Europa*, Berlin 1913, II, S. 1 ff. und die kirchlichen Bildstickereien betreffend Kondakow, *Die christl. Denkm. des Athos*, St. Petersburg 1902, S. 240 ff. (russisch), sowie im übrigen Dalton, a. a. O. S. 583 ff. und Diehl, *Manuel etc.* S. 600 ff. u. 798 ff.



Abb. 514. Die Dësis (Trimorphon), byzantinische Reliefikone in S. Marco (Venedig)  
(nach Ongania, La Basilica di S. Marco. Dettagli).

## VI.

### Die byzantinische Bildnerei des Mittelalters.

#### 1. Die Reliefplastik in Stein.

Die Skulptur bleibt durch das ganze Mittelalter das Stiefkind der byzantinischen Kunst. Die statuarische Rundplastik (Teil I, S. 151 ff.) war im Bildersturm zu Grabe getragen worden. Von der Steinbildnerei lebte nur die Reliefplastik wieder auf, die allein sich den veränderten Bedürfnissen anzupassen und der Malerei zu folgen vermochte. Auch ihre wichtigste Aufgabe wurde immer mehr die Ikone. Diese Art von Reliefbildern ist eine Neuschöpfung des Mittelalters. Wenn man auch noch manche Vorbilder aus altbyzantinischer Zeit vor Augen hatte — als Ausläufer des älteren Stils dürfen wir die lebensgroßen Stuckreliefs mehrerer weiblichen Heiligen in Cividale (S. M. in Valle) aus dem 8. Jahrhundert ansehen, mögen es auch nur Nachbildungen longobardischer Meister sein —, so ist die mittelbyzantinische Reliefauffassung und ihr Stil doch wesentlich verschieden von jenen. Das neue Relief entsteht, wie es so oft geschehen ist, unmittelbar aus der Zeichnung, die sich in der Miniatur- und Monumentalmalerei entwickelt, und seine Flächenschichtung ist deshalb dieselbe wie in der Kleinplastik. Es ist ein rein optischer Flachreliefstil, der eine kräftigere Ausrundung nur für den Kopf zuläßt, die Gestalt aber hauptsächlich durch die Schattenlinien des Umrisses und des Faltenwurfs anschaulich macht. Seine Wandlungen vollziehen sich daher Hand in Hand mit der Entwicklung des Monumentalstils in der Malerei. Das lehrt uns besonders die Betrachtung der am zahlreichsten erhaltenen Reliefikonen, derjenigen Marias, unter denen wieder die der betenden Gottesmutter die Mehrzahl ausmachen.





Abb. 515. Maria Orans, Marmorikone aus Konstantinopel (Sala-Monastir) in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum).

kost, mit Inschrift aus der Paläologenzeit (Abb. 518), die schon den Stil der jüngeren Ikonenmalerei vertritt, — eine ältere Halbfigur der Hodegetria, eine Kirche in Traù. Vereinzelt hat sich in Arbe (Dalmatien) ein Reliefbild des thronenden Pantokrator von besserem Stil erhalten, ein späteres von flauerer Zeichnung in Mistra. Der Spätzeit des Mittelalters gehört auch eine Halbfigur des Immanuel in der Panagia Muchliotissa in Konstantinopel (S. 481) an, dem Zeitalter der Paläologen die Darstellung des geflügelten Täufers von kleinlicher, wenngleich nicht reizloser malerischer Reliefbehandlung im Athener Zentralmuseum. Selbst mehrfigurige Ikonen wurden in das Relief übertragen, so z. B. die Dësis auf einer großen Marmorplatte (S. Marco) in die herbe Formensprache des frühen 11. Jahrhunderts (Abb. 514) oder die Doppelikone der heiligen Ärzte Kosmas und Damian u. a. in Halbfigur dargestellten Märtyrer (ebenda), die wie ein vergrößertes Elfenbeinrelief anmutet. Von den bevorzugten Heiligen begegnen uns Demetrios oder Georgios, stehend auf dem Athos (Xeropotamu) und sitzend an der Fassade von S. Marco; ersterer (Abb. 519) trotz lateinischer Inschrift in der mit starker Aufsicht arbeitenden optischen Reliefbehandlung eine rein griechische Arbeit, der Ev. Lukas in St. Petersburg (Alexandermuseum) u. a. m. Als Reiter im Drachenkampfe begegnen uns beide Kriegerheilige gepaart mit Theodoros Stratelates und dem hl. Nestor auf einem derben Relief des 12. Jahrhunderts an der Michaelskathedrale in Kiew.

Ikonenhaft aufgefaßte Halbfiguren, wie sie schon früh auf Kapitellen (Abb. 431) und z. B. auf einer unvollständigen Bogenumrahmung mit Brustbildern dreier Apostel von derbem Stil, wohl noch aus dem

In Venedig steht uns noch ein solches vollständig erhaltenes Relief der Maria Orans vor Augen, das am Nordflügel von S. Marco hoch über der Straße eingemauert ist. Das feine Rundoval des Köpfchens entspricht dem Typus des 10. Jahrhunderts in Miniaturen (Abb. 455 u. S. 553) und Elfenbeinreliefs (s. unten), — die Anordnung des Gewandes ist noch sehr schlicht. Im reinen, sogar noch verschärften Linearstil der Falten stimmt damit ein (leider kopfloses) wohl etwas jüngeres Relief aus Konstantinopel im Berliner Museum (Abb. 515) überein. Viel größer ist die Zahl der Gegenbeispiele aus Athen, Saloniki, Myriophyto in Thracien, Ravenna (S. M. in Porto), Venedig, Ancona u. a. m., in denen die Gestalt mehr bewegt erscheint und in der Gewandanordnung (Abb. 485) sich die bauschigen Faltenmassen mit ihren Zickzacksäumen häufen (Abb. 516) wie in der Mosaikmalerei des 11. Jahrhunderts. Die fortschreitende Verflachung des Reliefs läßt sich an mehreren Ikonen dieses Typus in S. Marco verfolgen und erreicht einen noch tieferen Stand in zwei Relieftafeln in Berlin (aus Byzanz) und in Saloniki. Bessere Arbeiten des 11. und 12. Jahrhunderts und ein seltenerer Typus stehen uns in einem kleinen Relief der Kyriotissa (Abb. 517) aus Venedig (in Berlin) und zwei größeren der Platytera (bzw. Blacherniotissa) daselbst (S. M. Mater Domini und an der Südfront von S. Marco) vor Augen. Die Hodegetria in überlebensgroßer Vollgestalt und in Halbfigur von leider sehr verwaschener Formengebung birgt wie der die Markuskirche, sowie eine Darstellung der sitzenden Maria, wie das Kind sie lieb-

9. Jahrhundert, im Ottomanischen Museum vorkommen, wurden in der Komnenenzeit zu dekorativen Kompositionen verwendet. Die besten Arbeiten des klassizistischen Stils stellen jene Bogen dar, auf denen wir schon die Nachahmung altbyzantinischer Akanthusfriese in der Kachrij-djami am Grabe des Tornikios kennen lernten (S. 509). Leider sind die Köpfe des schönen Engelpaares, das die Büste eines segnenden Immanuel umgibt, wie auch am gegenüberliegenden (Abb. 438) und bei der Halbfigur im Marmorrahmen über der rechten Templonikone (Abb. 405) und selbst an den Kapitellen von türkischen Händen abgeschlagen. In Nachahmung gotischer Portalplastik heftet sich manchmal das Relief auch an Bogenumrahmungen, nicht nur in Arta an einem Hauptbogen der Panagia Paragoritissa (S. 480 u. Abb. 399), sondern auch an einem kleineren Friese in Athen (Zentralmuseum), der die Geburt Christi ganz ähnlich in ihre Bestandteile zerlegt zeigt.

Ungleich seltener sind profane Darstellungen, wie die Gestalt eines stehenden byzantinischen Kaisers in vollem (nicht mehr ganz verstandenem) Ornat am Campo Angarano in Venedig (bei S. Pantaleone). Arta bewahrt in seinen Kirchen mehrere Porträtreliefs fürstlicher Frauen aus dem Hause der Despoten, die schon den Einfluß abendländischer Grabplastik erkennen lassen.

Wo die Kunst dem weltlichen Bedürfnis diente, boten die Denkmäler des Altertums den Steinmetzen reiche Anregung. Die antikisierende Geschmacksrichtung der Komnenenzeit spiegelt sich in ver-

schiedenen, mehr oder weniger miß-

verstandenen Nach-

bildungen griechischer mythologischer Szenen oder Einzelgestalten.

Eine Allegorie der Zeit (in Torcello) steht unter der Nachwirkung des lysippischen „Kairos“, wie schon ein koptisches Relief gleichen Gegenstandes im Kairener Museum. Zwei Männer suchen den vorbeieilenden Dämon des günstigen Augenblicks zu haschen, während die trauernde Frauengestalt die Reue über die versäumte Gelegenheit bedeutet. Mit der Erinnerung an die Statue verbindet sich hier literarische Anregung zu einer Komposition, deren pseudoantiker Stil an die Typen der Oktateuche und ihnen verwandten Elfenbeinwerke erinnert. Unmittelbar kopiert wurden antike Reliefs anscheinend in einem Ixion darstellenden Bildwerk (ebenda) und einem Herakles an der Fassade von S. Marco, der die frühe venezianische Steinplastik zu weiteren Nachahmungen angeregt hat (ebenda), wie a. m. in Ravenna (Museum) und Perugia (Fonte della Piazza) vorliegen. Eine Szene der Theseussage scheint im Zentralmuseum in Athen erhaltenes Relief in dekorativer Verquickung mit der altchristlichen Weinlese wiederzugeben, ein anderes zeigt eine Kentaurengestalt. Dieselbe Richtung ist im Berliner Museum durch die mittelalterliche Nachbildung gleicher Herkunft eines altgriechischen Bildwerks vertreten, die



Abb. 516. Maria Orans (Marmorikone in Ravenna, S. M. in Porto)



Abb. 517. Kyriotissa, Marmorikone in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum).





Abb. 518. Die Gottesmutter als Elëusa, Marmorikone in Venedig (S. Marco)  
(nach Ongania, a. a. O.).

den Hirtengott Pan mit einem Bocke inmitten einer nur halbverstandenen Akanthusranke darstellt (Abb. 520), während eine mehrfigurige Komposition auf einem aus Kleinasien (Tusla) herrührenden Grabstein (ebenda) ihre derben Kriegergestalten und den Kynocephalos vielleicht aus einer mittelbyzantinischen Bearbeitung der Argonautensage geschöpft hat.

Eine Bereicherung erfährt die dekorative Reliefplastik durch Vermittlung sarazenischer Vorbilder aus dem orientalischen Typenkreise. Schon im frühen Mittelalter ist die Greifenfahrt der



Abb. 519. Der hl. Demetrios, Marmorikone in Venedig (S. Marco)  
(nach Ongania, a. a. O.).

Alexanderlegende mit ihrer seitlichen Staffellung aufgenommen worden (Dochiariu), um noch in den klassizistischen Stil des 12. Jahrhunderts erhoben zu werden (S. Marco). Die gleiche Herkunft haben die verbreiteten Tierbilder von Fabelwesen, Jagdszenen u. dgl., in die auch die Tierfabel hineinspielt.

Daß auch diese Typen in der hauptstädtischen Kunst einer gewissen Naturalisierung unterzogen und im byzantinischen Geschmack umgebildet wurden, bezeugt vor allem die schöne Brüstungsplatte mit der Gruppe zweier einen Hahn umlauern den Füchse — sie findet sich in den arabischen Deckenmalereien der Cap. Palatina in Palermo wieder — auf der einen und dem von einem Jagdfalken angefallenen Reh auf der anderen Seite in Berlin (Abb. 521/2). Die Umrahmung schmückt eine Palmettenranke von typischer griechischer Stilisierung, wie auch das Weinlaub im Relieffelde sein nächstes Gegenbeispiel an den dekorativen Ranken am Sarge Jaroslaw des Weisen in Kiew hat. Eine ähnliche Verquickung mit reicherem byzantinischen Pflanzenornament gehen schon auf den Altarschränken des Domes von Torcello, wohl aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, die großköpfigen orientalischen Löwentypen ein. Auf einer anderen Platte begegnet uns sogar noch das altchristliche Pfauenpaar (Abb. 523) am Pinienbrunnen, seine wappenhaft symmetrische



Abb. 520. Der Hirtengott Pan, byzantinische Nachbildung eines antiken Bildwerks, Marmorrelief in Berlin (Kaiser-Friedrich-Mus.).

# Sachregister.

- Abendland 12/4/26/100/25/38/70/84/92/6/244/  
9/84/91/6/304/5/41/58/491/2/4/514/5/40/9/50  
/77/96/607
- Abendmahl (liturg. u. hist.) 4/23/49/66/73/4/86  
/95/61/28/99/200/2-4/94/5/8/300/2/339/55/516  
/17/61/4/6/70/6/82/3/6/8/96/78/604 Abb. 277  
/444/503/XVIII, 2
- Abgarbild 310/586
- Abbraxasgemmen 8
- Abt 147/293/309/10/54/5/500/98 Abb. 288
- Achill 18/26/31/66/59 Abb. 13
- Achiropoieten 310/586
- Acclamatio 112/39 Abb. X, 1
- Admiral 573
- Advokat (hl.) 87
- Aedicula 77/370
- Aeneis (illustr.) 335
- Agape (s. Abendmahl)
- Agiasma 596
- Akanthus 12/54/9/135/7/41/3/61/70/5/6/82/99/  
208/15/7/26/31/66/7/11/27/3/4/6/7/8/317/8/20  
/1/2/31/44/46/8/50/2/3/72/7/91/400/1/8/9/10-  
14/8/26/9/432/48/505/8/9/10/40/76/7/607/8  
Abb. 31/41/171/249/64/433
- Akathistosymnion 310/431/537/41/95/8
- Akrostichon 73
- Akroterien 129/111/73/8/97
- Alabastria 354
- Allegorie 8/11/4/62/6/94/7/9/103/7/19/69/72/362  
/43/25/48/51/7/8/521/3/36/7/607 Abb. 87/164  
/XII, 2 (s. auch Personifikationen)
- Altan 501/3
- Altar 97/9/162/87/547/56/61/6/9/77 Abb. 79  
/159/596/601/4
- Altarbild 187 –raum 146/51/370/1/8/468/79/  
486/7/8/90/5/20/42/4/55/6/61/2/4/5/76/7/83/  
6/593/6/7/8 Abb. X, 2 –tisch 25 –unterbau  
132 –vorsatz 181 –schränken 204/5/36/66/  
70/408/608
- Altes Testament 68/76/9/105/9/10/1/9/20/85/  
280/2/4/6/8/91/2/3/304/15/9/22/34/6-39/355/9  
/517/21/4/5/6/9/37/8/42/52/66/77/85/8/90/7/8  
Aron 85/292/5/561 Abb. 304 Abel 68/120/3/  
322/38/424/41 Abb. 107/365/74/576 Abner  
310 Abraham 68/9/75/7/9/97/9/105/9/10/4/8/  
22/3/32/75/86-9/91/206/83/4/8/97-9/306/34/5/  
6/8/424/8/41/517/61/72/7/83/97 Abb. 44/56/  
79/84/90/6/11/10/83/302/74/VII/VIII Adam  
und Eva 69/76/7/96/9/105/9/14/22/9/30/95/  
338/41/556/562/3/72/5/613/5 Abb. 38/56/  
78/9/84/90/110/5/483/534/VII Atl. Apokry-  
phen 40/68/9/71/6/85 Abb. 53/6/III, 1 Arche  
97/284/98/537
- Babylonischer Turm 577 Benjamin 175/  
612 Abb. 170 Bethel, Fest in – 185 Abb.  
182 Bileam 72/531 Boas 277 Bundeslade  
281/597
- Cham 299 Cherub 2/295/320/55/531/53/62  
/79
- Daniel 11/63/8/9/71/7/9/92/3/7/9/105/10/1/  
2/4/22/3/32/9/43/6/9/180/1/3/9/98/300/15/22/  
54/9/517 Abb. 41/56/78/91/3/135/1 David  
11/51/8/76/7/97/11/37/98/284/8/91/5/300/54/  
5/517/20-23/5/56/90/611 Abb. 38/41/101/  
201/312/483/IX
- Elias 85/111/7/8/39/209/45/322/418/9/54/  
517/24/6/62/5 Abb. X, 1 Elisa 565 Eliaser  
und Rebekka 70/97/298/9 Erschaffung des  
Weibes 123/530 Abb. 109/462/99 Eschkol,  
Traube von – 131 Abb. 119 Esra 304 Eva  
(s. auch Adam) 123/284/338/41/530/613  
Ezechiel 129/292/525 Abb. 454
- Flammensäule 119/39 Abb. X, 1 Fluch-  
wasser 189/571 Abb. 185/496
- Gebot der Arbeit 122/3 Abb. 109/10 Ge-  
nesis, Darstellungen aus der – 283/4/92/8/  
335/6/531/77/611 Gesetzgebung auf dem  
Sinai 285/95/523 Abb. 268 Gideon 517 Gil-  
gal 283 Goliath 284/5/354 Abb. 267/312
- Habakuk 85/122/32/9/46/517 Abb. 127
- Hagar 283 Hiob 76/8/97/11/4/20/286/526  
Abb. 107/274/VII Hiskia 285/338 Hur 335  
Abb. 304
- Isaak 97/9/175/86/8/611 Abb. 79/183 s.a.  
Abraham Isai 137/285 Abb. IX Ismaeliter  
615 Abb. 535 Israel in Ägypten 68/77/96  
Abb. 77 s. a. Rotes Meer
- Jakob 99/192/525/42 Abb. 79/191 Jere-  
mias 97/222/7/59/42 Jericho 531 Jesaias  
72/97/285/300/46/424/522 Abb. 58/78/XXI  
Jesse (Wurzel) 571/6 Jethro 96 Abb. 77
- Jonas 68/9/75/7/9/92/3/4/5/7/104/5/8/10/23/  
49/51/83/9/288/95/315/354/522/3/5/8 Abb. 42  
/56/74/8/83/4/169/452/V, 2 Jonathan 199  
Abb. 201 Joseph von Ägypten 68/118/75/91/  
2/284/98/9/304/32/8/59/525/38/41/2/77/8/611  
/2/5 Abb. 170/91/283/500/35 Josua 279/81/  
92/334-38/518/28/30/1/612/5 Abb. 265/305
- Juda 590 Judith 526 Abb. 456 Jünglinge  
im Feuerofen 40/68/9/73/7/85/97/111/8/22/  
81/4/354/517 Abb. 41/53/6/78/110/1/111, 1
- Kain und Abel 20/68/123/322 Abb. 322
- Kanaan 281 Korah 185/335 Abb. 182/304
- Kundschafter 131/281 Abb. 119
- Laban 334/5 Abb. 303 Lot 105/298/9/336  
/537/75 Abb. 499
- Makkabäer 68/526 Melchisedek 334/5/442  
/41/561 Abb. 302/74 Micha 72 Moses 11/  
68/9/74/5/7/85/92/6/105/9/11/5/7/9/22/3/4/39/  
84/6/360/418/9/420/4/518/22/3/5/9/37/62/77/  
88 Abb. 43/56/66/77/89/90/8/101/5/9/10/82/  
V, 2/VIII, X, 1
- Nathan 523 Niniviten 522 Abb. 452 Noah  
61/8/71/7/80/97/9/105/18/25/284/98/9/338/542  
Abb. 54/79/112/IV
- Paradies 56/61/6/75/86/7/92/6/7/101/3/7/9/  
12/7/9/20/24/6/74/7/9/178/82/95/298/9/301/20  
/3/4/30/8/51/4/416/8/27/8/520/36/72/88/615  
Abb. 72/8/88/90/104/67/73/9/298/362/IV, V, 1  
/XIII, 2 Patriarchen 551/74/5/90 Priel 299
- Potiphar 192/299 Abb. 191 Prophet 68/118/  
138/9/80/4/282/4/5/92/300/3/11/32/55/420/  
37/517/9/22/3/7/8/51/4/63/5/93/5/7 Abb. 102  
/373/573/5/7/9/86/90 X, 1
- Rahel 282/336 Abb. 303 Richter (Buch d.)  
530/1 Ruth 530/1
- Salomo 7/145/262/83/92/316/527/56/65  
Abb. 275/457/83 Samuel 137/282/3 Abb. IX  
/XVII, 2/3 Sarah 97/9 Abb. 79 Saul 282  
/3 Schöpfung 283/305/531/74/5/7/615 Abb.  
266/499/534 Seraph 579/96 Simson 315/6/9/  
38/59/523 Abb. 292 Sintflut 298/305/525  
Sodom 105/299 Stiftshütte 288/304/5/537  
/97 Sündenfall 51/298 Abb. 38/534 Susanna  
40/68/9/71/7/97/192 Abb. 53/6
- Tobias 76/105/327 Abb. 84
- Amazonen 161
- Ambo 135/6/74/5/7/205/39/62/72/3/4/7/379/478  
/528 Abb. 124/5 (s. auch Salonihi)
- Ammon 144
- Amor 62/101/2/6/41/306 Abb. 49/81
- Ampliatius (s. Rom, Domitilla-Katakomben)
- Ampullen 145/200/47/95/310/12/39/40/1/2/419/  
31/553 Abb. 306
- Amulet 69/79/107/45/200
- Anachoret 191/582 (s. auch Mönchtum)
- Anaitis 162 Abb. 157
- Analipsis (s. Himmelfahrt u. Geremei, top. Reg.)
- Analogue 513
- Anastasis (s. auch Auferstehung)
- Bildtypus 113/28/9/44/295/338/41/517/25/3/  
4/7/42/7/50/6/61/2/3/6/7/9/71/2/7/82/7/97/  
602/11 Abb. 115/21/31/306/467/88/92/503/06/27  
– (Kirche) 207/42/7/57/7/329/41/7/77 Abb. XX  
(s. auch Jerusalem)
- Anastolosis 362/3/424/545
- Anatomie 104
- Anch 96/9/144 Abb. 46/79
- Angelkostas (s. Kitium i. top. Reg.)
- Angler 104 Abb. V, 2
- Anker 66/9/87/91/103/315 Abb. V, 1
- Ante 466/8
- Antike 1/2/12/20/2/30/5/6/43/9/50/2/8/60/1/2/3/  
71/4/9/80/91/97/8/10/1/2/4/6/7/19/20/1/3/34  
/6/9/40/1/4-47/50/1/2/7/8/159/61/3/5/7/8/9/72  
/3/4/81/2-92/7/8/203/8/9/10/5/8/27/41/4/6/9/  
50/5/60/3/5/8/9/70/4/6/80-84/90/291-301/3/4/  
7-12/5/6/7/9/20/4/5/7/8/35/6/344/6/7/51/2/4/5  
/6-65/9/489/505/6/15/21-35/8/551/3/4/67/77/  
9/81/604/7/8/10/2/3
- Antiphonetes (Christus) 554
- Antitypus 85/109/15/8/38/288/338/9/418/20/1/  
4/41/51/97/9/8
- Anubis 145
- Apendiko (s. Mistra, Brontocheion)
- Aphrodite 189/97 Abb. 189
- Apokalyphtik und Apokalypse 9/10/1/111/7/9/  
46/355/416/8/26/9/45/586/99
- Apokombion 421
- Apokryphen (s. Altes u. Neues Testament)
- Apostel 61/241
- Apollon-Kloster (s. Bawit)
- Apostel (s. auch Evangelisten) 2/3/6/8/10/11/2/  
3/82/4/7/9/91/6/110/4/9/20/1/3/5/30/3/9/42/6/  
9/50/1/72/37/81-89/96/419/20/4/6/36/7/9/45/  
514/6/9/25/8/32/3/5/4/533/47/51/6/7/10/61/  
3/9/70-75/83/9/92/3/609/10/1/6 Abb. 4/65/106  
/11/3/22/30/6/66/73/9/83/319/64/73/390/453/  
79/98/525-27-9-32/6/VIII, X, 1/XXIII, XXIV  
– i. d. Darst. 195/9/200/88/94/7/300/2/10/3/21-  
4/7/8/9/30/1/2/40-44/6/9 Abb. 311/50
- Kirchen 209/12/4/41/529 (s. auch Byzanz,  
Mailand, Neapel, Rom usw.)
- reliquien 197/216/36-8/41
- Apostelfürsten 14/39/45/6/8/89/90/3/109/10/2/  
5/6/7/21/33/9/77/8/182/9/416/44/5/574 Abb.  
73/89/96/122/362/78/VIII, X, 1/XXIII, 2
- Andreas 96/150/233/6/8/300/420/547/62/3/  
613/4 Abb. 478/530/1/XVIII, 2
- Bartholomäus 563
- Jakobus 10/8/298/9/304/34/6, 419/528/55/  
62/77/613 Abb. 283/302/5/530/XVIII, 1
- Johannes 188/228/50/300/01/81/419/45/61  
/513/32/3/42/56/8/59/602/9/3/77/84/92/613  
Abb. 378/484/530/XVIII, 2
- Lukas 305/32/436/44/70/532/3/40/59/63/606  
Abb. 484
- Markus 192/436/532/3/59/60/61/3/78 Abb.  
464/5/84/8
- Matthäus 332/532/3/59 Abb. 484
- Paulus 43/78/82/9/90/9/114/7/20/1/77/8/81  
/3/6/95/7/200/36/7/88/296/7/323/6/8-30/3/8/  
43/6/51/420/36/43/523/43/7/52/60/613 Abb.  
79/101/8/72/63/87/299/99/452/73/8/82/9/530/  
VII, X, III, 1/3
- Petrus 9/40/6/8/9/54/5/61/3/5/6/8/75/6/7/  
80/2-87/990/96/7/109-15/7/20-23/5/6/30/50/  
76/8/80/1/4/6/197/200/3/36/8/9/95/6/7/300/22  
/3/6/8/90/32/8/43/346/51/60/419/20/37/8/43/  
518/20/43/7/52/62/9/72/3/78/84/9/602/13/4  
Abb. 42/61/4/6/7/72/89/90/3/4/7/101/7/9/10/  
76/8/80/3/4/279/372/447/530/1/VIII
- Philippus 420/77/88/562/3/613 Abb. 530
- Thomas 184/216/340/420/37/57/613/4 Abb.  
530/1
- Apsis 22/3/4/5/7/8/9/30/4/8/40/6/8/95/116/7/8/  
202-13/15-57/62/281/316-33/7-46/51/2/4/5/  
402/6/7/16/32/58/60/3/6/87/1472/3-79/81/3/4  
/6/7/8/91/5/6/7/500/45/6/8/50/2/3/4/7/60/61/  
4/69/72/3/4/7/83/4/5/6/209/12/4/26/8/34/5/8/  
41/55/88/94/6 600/09
- Neben– 463/8/73/5/81/2/95
- Aquädukte 404
- Araber 144/362/400/506
- Arabeske 226/67/9/508/17/65
- Architektur 50/5/9/76/110/5/35/7/49/65/73/83,  
91/281/5/97/9/301/329/33/6/43/5/67/80/1/5/  
465/6/71/9/3/4/90/1/4/6/7/9/577/9/84/91/4/  
5/8 Abb. 97
- Architrav 58/171/7/211/372/93/508 Abb. 46
- Arcosolium 19/20-25/7/8/9/31/3/4/5/8/9/43/8/50  
/3/4/5/6/7/57/8/9/60/87/9/92/3 Abb. 71
- Area cincta 27/37/48 Abb. 21 (s. auch Fried-  
hof)
- Arena 194 – Arenarium 43/8
- Argonauten 608
- Ariadne 160
- Arianismus 423/4
- Ariman 2
- Arkaden 183/93/7/313/33/40/4/93/7/460/6/74/  
5/6/7/84/501/8 – sarkophage 109-24/64/71/7/  
83/5/93/7/574/6/83 Abb. 91/3/4/100
- Artemis 142
- Ashburnham-Pentateuch s. Paris, Bibl. nat.
- Asiaten 194 Abb. 195
- Askese und Asketen (s. Mönchtum)
- Asklepios 91/121/233 Abb. 72 – eion 233/318  
Abb. 294
- Asomatoi (s. Athen)
- Aspar (Reiterstatue des –) 159
- Astragal (s. Perlistab)
- Atargatis 73
- Atrium 27/51/92/156/205-11/5/6/21/2/7-29/32-  
39/41/7/9/56/73/329/30/71/2/80/400/1/55/543
- Auferstehung (s. Anastasis)
- Auferweckung des Fleisches 110/292
- Aufiegrab 19 (s. auch Bankgrab)
- Augusteus 159/213
- Augustus (Titel) 286 – tempel 227
- Augustinus (s. Heilige)
- Aureole 3/145/292/7/331/40/51/5/418/20/8/546/  
7/9/69/2/72/7/83/4/5 (s. auch Mandorla)
- Autorenbild 281/9/90/2/301/2/5/532/3
- Avaren 304
- Backstein (s. Ziegel)
- Bäcker 89
- Bad 502 (s. a. Thermen) – eszene 132/562/86  
Abb. 120 – efrauen 132 Abb. 120 (s. auch  
Geburt Christi)
- Bakchos 61/90/106/43/89/91/285/313/5/22/3/58  
/612 Abb. 189/190/297 (s. auch Heilige)
- anten 60
- Baldachin u. -grab 33/4/186/205/50/329/509/614  
Abb. 25
- Ball 269
- Ballett 168
- Balustrade 393/507
- Bandornament 51/4/93/110/215/34/69/70/316-  
18/25/46/54/506/7/509/10/40/609
- Bankgrab 19/23/43



- Baptisterium 4/40/183/206/10/25/8/32/3/6/7/41/3/5/7/9/50/3/5/318/24/5/7/31/42/52/69/94/400/62 Abb. 6/226 (s. a. Lateran u. Ravenna)
- Albenga 249 Amwas 249 Babiska 265/7 Bet Auweda 249 Dar Kita 210/1 Deir Seta 250 Edessa 251 Garodo 250 Kalat Seman 249/53 Abb. 243 Kl.-Asien 249 Mirajeh 253 Milet 250/319 Mudjeleia 253 Neapel s. d. Nocera 4/247/50 Abb. 6 Rom s. d.
- Barlaam (u. Josphat)-Roman 518/40 Barock 237/8/50/314/33/70/491/4 Barbaren 125/42/3/65/6/75 Abb. 129/30/163 Barrett 155 Abb. 148 Basilianer 199/584
- Basilika 4/11/21/5/7/8/35/6/9/40/3/5/7/8/115/7/37/201-44/7/35-38/52-59/263/70/3/313/7/21/7-31/4/7/8/42/3/5/8/51/68/73/83/5/9/90/2/3/394/6-403/51/73/5/7/8/9/81/3/91-95/528/74/97 Abb. 5/97/196/202-37/46/7/XIV/XV
- Abu Mina 222/75 Abu Schennis 226/355 Adalia 232 Ägypten 222ss. Aladja Jalla 391 Aleppo 210 Amaseia 348 Annuna 220 Anz 210 Apamea 210 Aphrodisias 227 Abb. 225 Athen 477
- Baalbek 208/23 Babiska 211 Bakirha 212 Behio 212 Benfan 219 Bethlehem 345 Betursas 211 Bimbirkilisse 232-34/478 Abb. 231 Bosra 253/4 Byzanz s. d. Chersonnes taur. 235
- Dalmatien 243 Damaskus 208 Damas el Carita 220/2 Abb. 218 Dana 211 Daphni 465 Dar el Kus 221 Dehes 212 Deir Nawa 210 Delphi 235 Denderah 226 Der el Malak 22/6 Der es Salib 226 Djebel el Ala 210 Djemila 219 Dikilitatsch 233 Dschardak 233
- El Barah 211 El Beida 219 El Hamiet 221 Enegil 457 Ephesus 232 Esneh 226 Gaza 247/389 Gereme 233 Geziret 226 Guesseria 219 Gül-bagsche 232/3/423/9 Abb. 230
- Halebleh 216/7 Hauran 215 Henchir el Atech 219 - el Azreg 219 - Resdis 219 - Titubai 219 Hermontis 223 Hidra 219/21 Hierapolis 232
- Ibrihim 223 Id Deir 215 Il Anderin 210/2 Istrien 243 Italien 241/2 Jarun 209
- Kabr Hiram 317/8 Kalabaka 478 Abb. 408 Kalb Lueh 213/5/6/66 Abb. 208 Kalodja 228 Kanawat 215 Kanitellidid 233 Kardamena 228/235 Kars-ibn-Wardan 387 Kertsch Kesteli 234 Kherbet-bu-Addufen 220 Kherbet Hass 211/2 Kl. Asien 373/83/478 Kojakalessi 254/5/7 Abb. 246 Kokanaja 211
- Lai 235 Lambesus 219 Lamigigga 220 Mambretal 208 Madeba 209 Mailand s. d. Marata 212 Marusiinac 243 Matifu 220/55 Abb. 217 Majafarkin 217 Mazylyk 234 Meidfa 220 Meriamlik 256 Mesembria 479 Milet 233 Monastirine 243 Morsot 219
- Neapel s. d. Nazaret 209/341 Nicomedia 228 Nola 241
- Orleansville 220 Abb. 215 Porenzo 249 Perge 231 Philae 223 Pola 243 Porto 241 Prespa 479 Priene 228 Rhodiapolis 232 Rom s. d. Rusapha 216/55 Abb. 214 Ruweha 211/216
- Sabha 210/5 Sagalassos 231 Salona 243/9/50/382 Saloniki s. d. Sameh 210 Satafié 221 Schakka 215 Segernes 220 Sekeah 211 Seleukeia 232/56 Serdjilia 211/2/58/9 Abb. 207 Serre 226 Side 233 Sidl Embarek 221 Sinai 138/308/10/1 Siwifissar 213 Soba 226 Spalato 243 Abb. 237 Spoleto 241 Suweda 215
- Tafka 215 Abb. 212 Teurnia 243 Thebessa 221 Abb. 220 Thelepte 219 Theodosia 235/78 Theotoku 235 Tigzirt 219/21 Timdag 204/19 Abb. 216 Tipasa 220 Turmanin 211/3/32 Abb. 210 Tyrus 206/7/70 Um Bunar 233 Um Djemal 215 Um il Kuttat 215 Um il Kuttan 210 Um is Surab 215 Umtaieh 215
- Bäumeister 89 Abb. 71 Baum s. Pflanzen Beamte 153/4/7/68/93-95/286/360/509/88 Abb. 146/7/56
- Bellerophon 319 Bema 204/5/10/8/53/4/6/384/5/8/9/90/2/451/4/6/61/71/3/7/9/96/556/60/561/73/4/7/83/6/96 Berg 281/4/95/328/35/6/7/517/23/9/42/76/90 Bett 594
- Bilga 139/283 Abb. X, 1/XVII, 3 Bibel (s. Altes und Neues Testament und Evangelium) Bibliothek (in Byzanz) 522/4 (in Lawra) 472 Bilder (s. Ikonen) -kreis 95/6/242/79/85/92/4/9/300/11/4/6/8/20/1/2/5/6/7/228/31/2/4/6-39/41/52 (s. auch Zyklon)
- Bildersturm 150/362/5/78/93/402/32/4/52/4/70/3/7/502/15/8/25/42-47/51/77/9/600 -handschriften (s. Miniatur) Bildhauer 163/74/6 -schule 164/7/70 Bischof 133/50/1/95/309/12/49/62/418/62/546/8/50/5 Abb. 121/42/96/287/8
- palast 502/3 -stuhl 191/507 Abb. 191 -tracht 181 Blachernenkloster, -palast (s. Byzanz u. Arta) Blacherniotissa 517/7/86/9/90/16/606/16 Blasinstrumente 166 Abb. XII, 1 Blattnamente (s. auch Akanthus u. Kapitelle) 504/6/9/10/34/40/6 Abb. 431
- Bleibullen 150 Blemmyer 142 Blendarkaden 25/398/403 Blüten s. Pflanzen Blumenblätter 92 (s. auch Girlande) -künstler 125 Abb. 112 Bohrer 106/20/70/3 -löcher 121/73 -ung 135 Boot 102/315/20/2/6 Abb. 81 Bossen 20/208/15/413/508/9
- Böttcher 89 Braut 197/283 Breviar 247/329 Bronze 149/51/200/69 -plastik 158/9/616 -türe 505 Abb. 434
- Brot (s. Eulogien u. Habakuk) 294/5 Bruchstein 457/68/91/501 Brücke 299 Abb. XVIII, 1 Brunnen 43/130/49/202/3/318/9/45/6/592/6/609 Abb. 294 (s. auch Cantharus)
- Brüstung 135/66/7/463/85/507 -splatten (s. auch Altarschränken) 271/3/83/44/408/10/84/504/5/6/7/9/609 Abb. 256/64/353/4/521-23 Buch 146/73/280/1/90/6350/523/32/3/51/7/9/68/83/602 Abb. 136/456 -malerei 8/12/3/5/354/524/7/37/8/41/54/77 (s. auch Miniatur) -staben (auf d. Gewande) 553
- Bukolische Bilder (s. auch Hirte u. a. m.) 104/5/9 Abb. V, 2 Bulgaren 364 Burg 493/500/1 Abb. 428 (s. auch Mistra) Büste 112/34/6/55/7 Abb. 126/51
- Caesar (Titel) 153 Cantharus 205/6/36 Capella 205 (s. Rom, Priscilla-Katakombe) Capsa 66/82/174 Abb. 65/167 Casa celimontana (s. Rom, - S. Giovanni e Paolo)
- Cella trichora 20/2/8/43/5/8/125/205/27/8/34 Abb. 21 Chalke (Kaiserpalast u. Christusbild) 150/95/262 (3/62) Abb. 156 (s. auch Byzanz) Chalkidikum 204
- Cherubim 2/531/62/88 (s. auch Tetramorph u. Evangelistensymbole) Chimaera 319 Chiron 290
- Chludow-Psalter (s. Moskau) Chor 472/91/7/561/74 (s. auch Apsis, Bema, Presbyterium) Choreutik 166 Abb. XII, 1 Christentum 17/22/49/60-62/71/8/141/7/82/202/27/49/79
- Christus (u. christolog. Bilderzyklus) 8/11/2/8/43/63-66/71/2/3/5/81/2/3/4/7/8/9/90/1/2/3/6/101/2/3/4/10/4/5/6/7/9/25/6/30/3/6/8/9/41/5/6/9/50/4/8/70/2/3/1/75/7/8/81-91/241/65/87/300/10/32/6-39/62/5/410/6/8/9/20/26/7/8/9/33/4/6/7/8/440-46/513/4/6-21/3-25/9/32-35/43/5/7/8/9/50/1/6/561-67/70/1/2/4/7/8/82/3/4/5/6/88/9/90/2/4/6/7/9/602/3/11/3-16 Abb. 3/4/60/4/5/7/83/96/101/4/11/22/6/7/37/66/9/73/7/82/3/6/91/279/319/46/66/7/72/8/441-45/67-70/75/9/512/27/31/2/3/IV, 1/VI, 1/XXIV, 1/2/XXIX, 2
- als Kind und jugendl. 3/57/81/2/3/95/107/8/10/6/8/22/47/65/76/97/284/96/7/307/10/1/8/21/3/7/8/32/3/7/42/3/7/55/513/4/7/23/43/4/545/6/7/50/1/2/4/5/72/3/4/7/82/90/6/606/7 Abb. 3/64/130/279/311/476/7/9/80/97/508/XX, 2
- im Manesaler 81/110/71/21/39/49/94/5/6/8/200/56/8/93/4/5/6/303-05/8/10-12/23/6-28/9/30/2/4/35/41/50/1/513/7/8/23/9/42/8/9/51/4-9/68/9/72/3/4/6/83/4/9/93/4/5/7/605/10/1/3/4 Abb. 48/271/7/89/302/481/4/507/9/10/4/25/6/X, 1/XXVII, 2
- monogram. 84/91/110/3/9/31/44/408/20 (s. auch Henkelkreuz u. Labarum) Chronograph 286/344
- Chrysotriklinos (s. Byzanz, Kaiserpalast) Ciborium 127/205/93/300/379/509/61 -bogen 509 Abb. 438 (s. auch Venedig) Cinctus Gabinus 151
- Cippus 149/51/318 Abb. 141 Clavus 88/324/58/9/439/43 Abb. 70 Coelus (s. Personifikationen)
- Coemeterium 17/21/5/7/9/37/9/40/6/8/100/73/93/205/20/40/328 Coenaculum 318 (s. auch Jerusalem) Commendatio animae 77 Concha 23/5/34/373/6/7/9/420/68 Abb. 16/25 Consignatorium 249/400 Consistorium 262 Constitutiones apostolicae 9/77/264/5/11 Contorniaten 200
- Conzil 238/310 (s. auch Synode) Corona triumphalis 156 Abb. 143/9 Cosmaten 239 Cottonbibel (s. London, Brit. Mus.) Crucifixus 138 Abb. 127
- Crypta 38 - della Madonna 40 Cubicula 27/31/3/6/8/9/40/3/5/6/7/8/56/7/9/95 Abb. 36
- Dach 371/83/92/400/463/81/89/91/7/503 Abb. 425 -stuhl 576 Dacier 161/6 Abb. 163
- Dämonen 69/72/354/518/607 Danaë (Kasten der -) 77 Daphne (s. Byzanz, Kaiserpalast) Decennalien 164
- Deckel (von Sarkophagen) 105/6/8/10/11/7/8/25/41/2/71/3/7/8/85 Deckenmalerei 35/48/50-55/60/1/6/71/6/7/82/5/92/322/54/5/608 Abb. 42/3/1
- Dësis 473/523/55/69/72/8/83/4/6/9/93/602/5/6/13/4/5 Abb. 514/30 Dekoration 92/321/31/5/6/8/41/3/9/63/8/73/4/80/3/4/95-99/214/7/23/225/6/38/9/47/55-57/63/6/8/9/70/2/3/6/8/86/9/94/313/5/316/9/21-25/33/4/8/43-46/52/3/64/408/14/25/4/8/9/81/3/4/485/93/504/5/6/8
- Demetrios (s. Heilige u. Saloniki) Demos (Partei) 166 Abb. XII, 1 Descensus ad inferos 129 Abb. 115 Despotat 492/579/607
- Despotenpalast 503 Diadem 153/5/7/93/283/331-(s. Perlen-) Diakonen 204/45/53/347/555/561 Diakonikon 204/11/20/5/43/380/453/62/71/97/555/562/3/72/86/94 (s. auch Pastophorien) Dichter 191
- Djedar (in Oran) 28 Dionysiu s. Athos Dionysos (s. Bakchos u. Sagalassos) Diskuren 171
- Diptychon 173/83-91/3-97/296/7/360 Abb. 184/185/6/92/3/7 Diskos 596/604/6 Abb. 519
- Dittochaum 338 Doge 592 (s. auch Morosini u. Dandolo) Dogmatik 81/6/126/364/541/98
- Domitilla (s. Rom, Katakomben) Doppelgrab 38/40 -kirchen 228/43/56/9/458 -schnecke 170
- Drache 94/586/604 Abb. 74 -ntöter 145/586/603/6
- Dramatik der Bildgestaltung 284/301/5/6/32/563/91/4 Dreiblattmotive 267-69/71/3/410/504/6 Dreineigkeit 306/343/4/424/8/36/538/45/50/6/6/83/99
- Drolieren 540 Ducento 365/588 Durchbrucharbeit 508/9
- Ecknischen (s. Nische) Edelstein 117/54/296/7/307/9 20/8/9/31/2/45/53/553
- Eierstab 171/269/74/5/86 Einföhrungsszenen 86/91/3/124 Abb. 110 Ekklesia 3/4/71/3/81/2/173/4 Abb. 63/167 Ekphrasen 14
- Elfenbeinschnitzerei 126/32/7/46/57/74/5/83-89/91/2/6/7/332/65/551/606/7/10-16 Abb. 183/90/1/7/524-35
- Elysium 65/120 Email 536/62/601-4/16 Abb. 511/2
- Emporen 207-91/11/5/21-27/9-34/8-41/51/2-55/62/74/370/1/2/4/6/80/381/3/4/5/401/50/2/56/8/61/2/6/70/2/2/3/5/9/80/2/486/90/1/3/4/7
- Engel 2/84/97/129/32/3/5-39/45/6/7/9/68/74/5/6/83/187/90/4/99/247/7/9/83/7/94/5/7/9/300/3-6/20/6/32/5/41-43/350/1/4/5/416/24/510/517-20/3/5/31/7/8/43/4/5/7/8/9/50/3/6/561/2/3/70/2/3/4/5/7/83/4/6/7/8/92/3/5/6/8/602/3/4/7/13/5/6 Abb. 78/115/25/33/7/69/71/81/4/195/7/266/71/362/477/8/534/6/X, 1/XXVIII, 1
- Enkaustik 59/308 Enkolpion 200
- Epitaphien s. Grabinschriften Epithalamion 540 Epitachelion 604
- Erde, Darst. d. - 194/6/287/8/547/72/6 Abb. 271 (s. auch Personifikationen) Erker 501/3
- Eros s. Amor



Erzengel 136/84/95/253/9/81/349/55/426/30/3/  
524/45/9/51/2/3/4/55/7/8/60/61/2/5/7/8/11/2/  
3/4/85/6/96/610/1 Abb. 126/97/311/66/477/80  
/98/526  
Essigschwamm 519/42  
Etimasia 538/45/65/73/615  
Eucharistie (s. Abendmahl u. Brotvermehrung)  
Eukterion s. Oratorium  
Eulogien 96  
Euphrat 162/216/60/583  
Europasage 612  
Evangelar 293-97/305/24 Abb. 278/9/80  
Evangelien 119/29/80/293/4-98/305/6/9/10/24/  
32/43-47/418/33/5/17/25/31/5/40/11/56/90  
Abb. 1/287/8/483  
-apokryphe 126/7 Proto- 10/128  
Evangelisten 3/30/136/46/80/3/6/91/2/5/442/  
532/3/40/57/9/60/83/4/6/93/7/8/606 Abb. 1/  
126/36/91/390/464/5/74/7  
-symbole 2/3/11/2/12/9/87/296/7/300/1/4/5/324/  
6/7/30/2/3/46/7/9/50/1/5/418/5/6/33/532/50/7/  
9/561/70/3/4/83/4/97 Abb. 4/284/98/9/484/98  
Exarchat 407  
Exedra 20/2/8/9/203/6/22/8/33/41/3/320/70/2/3/  
/4/90/4  
Excubites 262  
Exorcismus 69/74/7  
Fabel 537/81  
-wesen 51/61/79/106/276/506/8  
Fachgräber 22/5/71/31/3/4/5/8/9/49/93 Abb. 18  
(s. auch loculi)  
Fackel 106/174 Abb. 167 (s. auch Zepter)  
Familiengrab 19/20/30/1/3/5/9/49  
Farbengebung 183/362/4/77/8/82/515/22/5/45/  
59/64/7/8/76/83/93/5/9 (s. auch Polychromie)  
Fassade 25/132/50/206/7/11-15/21/5/38/41/55/  
60/2/341/8/462/6/7/74/84/6/7/94/573/5/85/609  
Abb. 249/413  
Feldherr 164/579  
Felsen 21/2/104/17/9/32/281/5/8/9/301/20/2/6/9/  
/47/8/525/9/31/562/7/76/87/93/5 Abb. 104/20/  
V. 2  
-skulpturen 134 -treppe 187 -grab 18/922/5  
Abb. 9  
Fenster 211/3/5/24/5/30/4/47/8/313/4/26/7/33/  
70/2/3/6/7/81/4/463/5/6/67/8/12/4/5/7/84/7/  
501/3/38/52/5/71/96  
Feste (u. Festbilder) 514/17/29/32/3/5/8/40/55/  
6/7/61/2/4/5/6/7/3/84/9/90/6/9/603/15/6  
Abb. 442  
Festungen 258/9/60/3/4/403/4/65/500/1  
Figurenfries 109/10/20/2/66/88/355  
Firmament 112 (s. auch Himmel)  
Fisch 2/11/25/61/5/9/75/93/6/294/5/316/8/6/2/  
54/426 Abb. 51/299 Akrostichon Ichthys  
73/4 -er 69/74/5/102/3/4/7/315/21/6 Abb. 81  
/3/V. 1/2 -fang 69/79/93/4/7/103/4 Abb. 56  
/74/1/2 -mahl 73 Abb. III, 2 -reiter  
104 Abb. V, 2 -gratennmuster 269/71/493  
Flachornament 267/70/1/317/54/509/10 (s. a.  
Inkrustation)  
Flammenstrom 572/85 Abb. 504  
Flasche 198  
Flavier-Vestibulum (s. Rom, Domitilla-Katakomba)  
Flechtmuster 265/7-90/316-9/53/408/10/26/506  
/7/8/9/10 Abb. 272  
Flöte 317  
Flügel (Engels-) 175/84/553 Abb. 168/81/480  
-palmette 269 -türe 138 (s. a. Diptychon)  
Fluß 169/75/320/23/35/571 Abb. 169/XII, 2  
-gotter 162/5/9/518/29/37 Abb. 157  
Formae (Senkgräber) 48  
Fossor 38/40/3/9/76/9 (s. Diogenes)  
Franken 465/77/87/93/4  
Frauenbildnisse 20  
-gestalten (s. Muse, Parze, Personifikationen)  
-hl. 550/70 (s. auch Myrrhophoren) Abb. 495  
Freibauten (sepukrale) 20/2/5/7/8/9/34 Abb. 12  
(s. auch Djechar)  
-plastik 147-60 -treppen 30/214  
Fresken 23/87/9/91/3/5/6/7/9/103/9/25/37/87/  
262/39/95/310/5/39/43/54/5/358/65/442/62/93/  
542/9/54/8/61/2/79/81-88/93/7  
Friedhöfe 27/9/37/49 (s. a. area cincta)  
Frisse 122/53/37/8/9/62/89/92/372/437/9/40/62  
(s. auch Figuren-) Blatt- 509 Bogen-  
398/407 Abb. 352 Kalender-489 Lämmer-  
118/416/8/28 Palmetten- 508 Ranken-  
505/506 Abb. 433/5 Säge- 398/456/7/60/  
3/8/87/96 Sarkophag- 120/4/64 Sockel-  
119 Wulst- 135 -balken 508 Abb. 373/  
XXIII u. a. m.  
Frontaltät 97/9/133/4/7/9/44/7/9/67/72/5/89/  
96/281/2/7/303/305/7/9/36/44/55/9/422/30/543  
/67/80 Abb. 79/162  
Fruchtkorb 110 -motive 266/7/71-73/317/25/16  
/52/3/4/8  
Frühlingsbild 62/80 Abb. 49

Fuhrmann 88  
Füllhorn 99/269/400/10/2/26/48/333/57/62/6/  
400/506/10/26 Abb. 79/435  
Fünfschiffigkeit (der Basilika) 207/8/15/31/2/6/  
/7/41/2  
Gabriel (s. auch Verkündigung) 174/84/517/24  
/38/52/3/61/2/3/72/86 Abb. 168/480  
Galaktotrophusa 514/5  
Galläertracht u. -typus 91/122/85 Abb. 182  
Galgen 142/62 Abb. 130/58  
Ganymed, Raub des - 58 Abb. 13  
Garten 295/344/6/579 -künstler 89  
Gastmahl 299  
Gath (s. David)  
Gebälk (auf Sarkoph.) 115/6/46 Abb. 96/100/X, 2  
Gebärden 136/40/52/9/76/8/98/283/99/300/1/5/  
24/8/30/43/519/47/56/9/63/70/4/6/91  
Gebet 68/70/1/2/7/81/7/96/9/103/10/98/285/97/  
300/547/54/8 Abb. 47/63/79 (s. auch Euche/  
Orans, Oratio)  
Geburt (Marias) 566/7/8/90 Abb. 493 s. auch  
Neues Test.  
Gegenapsis 221/3/6  
Geist, heil. 99/295/330/44/550/5/73/7 Abb. 79  
Gemmenborte 426 -kreuz 443  
Gemüsehändlerin 88  
Genesis (s. Altes Test. u. Wien, Hofbibl.)  
Genezareth 131  
Genien 59/106/62/71/4/93/285/323 Abb. 157/167  
Genrebilder (-szene) 11/33/56/61/94/101/3/4/5/  
19/75/89/562/5/6/79/86/90/1 Abb. 4/45/74/80  
/2/3/169/89  
Genuesen 269  
Geographen 225/9  
Geometrisches Ornament 147/54/265-67/70/90  
/317/8/9/54/8/9/510/565  
Gerichtsszenen 81/7  
Germanen 14/125/59/65/6 Abb. 163  
Gesandtschaftsszene 161/2/3 Abb. 159  
Gesetzesübergabe (s. Traditio legis)  
Gesims 30/102/10/61/77/274/5/333/76/468/73  
Abb. V, 1  
Gestirne (s. Stern)  
Gestus 81 Adorations- 171/92/9/112/7/29 Be-  
grüßungs- 156 Rede- 50/3/83/287 Abb. 142  
/5 Schreck- 130/354 Segens- 195/309 (s.  
auch Gebärden)  
Gewandung  
Gewand 165/9/72/3/5/8/80/1/9/91/429/574/  
6 Abb. 166/9/76/8/89/XII, 2 -behandlung  
110/20/1/3/5/31/4/6/43/7/8/50/5/9/62-68/78/80  
/3/6/9/90/1/2/358/529/36/43/5/7/8/53/4/7/8/60  
/61-64/7/9/71/5/6/7/83/5/92/6/606/15  
Armel 358 -gewand 99/593 Abb. 79 Bar-  
rett 155 Abb. 48 Chiton 99 Abb. 79 Chlamys  
153/5/303/8/419/22 Abb. 147 Dalmatika 604  
Gürtel 358 Kapuze 555 Kutte 555 Mantel  
136/50/1/3/72 Abb. 145/62/X, 1 Maphorion  
131/422/553/8/9 Obergewand 358 Ornat  
(Kaiserl.) 519/54/73 Paenula 131/9/303/9/10/  
44/438 Abb. 309 Pallia und Pallium 99/308  
/9 Abb. 79 Pelzjacken 166 Abb. 163 Schärpe  
570 Schleier 99 Abb. 79 Stola 99/553 Abb. 79  
Tunika 148/358/421/542 Abb. 139 Unter-  
kleid 358 (s. auch Tracht)  
Gewölbe 368/9/76/84/490/6/7/501/88 -system  
484/5/7 Kellstein-368 Kuppel-36/9 Tonnen-  
368/71/4/82/383 Zwickel- 369/73/84  
Giebelbau 24/97/110/73/4/83/213/4/25/34/62/7/  
73/93/4/7/313/4/489/503/609 Abb. 77/291  
Giganten 145  
Girlanden 51/4/6/9/92/125/74/93/322/5/52/8/  
546/7 Abb. 42/6/112/67  
Glittermuster 468/509/46/604  
Glas-Industrie 70 -mosaik 186/315  
Glorie s. Aureole  
Glockengräber 31/3 -träger = Kodonostaslon  
459 -turm 380/400/66/91/4  
Glykophilusa 514/5 Abb. 443  
Gnosis 8/71/90/1/111/30/8/45/9/73/354  
Gobelinarbeit 357  
Goldarbeit 200/362  
Goldgläser 49/69/73/91/7/122/307/8/62/445  
Abb. 56/9  
Goldgrund (l. d. Malerei) 285/90/302/8/27-29/  
33/5/37/44/8/52/3/522/5/31/542/6/8/56/62/7/  
71/6  
Goldlichtung 283/308/20/5/53/536/47/60/2/76  
-gewand 546/7/53/76/92  
Golgathafelsen 187 -kreuz 146/86/340/1/446/  
508 Abb. 379  
Goten 166  
Gotik 364/5/470/94/577/92/607  
Gott („unsrer Väter“) 99 Abb. 79 Gottheit  
(antike) 284/5/320/35 -weibl. 171 Götter  
162/538 Abb. 157 -büsten 105 Abb. V, 2  
Gottesband 99/416/8/33/45/545 Abb. 79  
Gottesmutter (s. a. Maria, Theotokos) 126/  
32/5/6/47/8/181/94/5/7/8/200/2/8/88/92/4-97  
/310/1/2/8/20/326-28/39/40/55/513-18/23/9/

33/38/41/44/5/6/7/8/9/550-66/8/9/70-74/7/82/  
4/5/6/8/90/5-97/608-16 Abb. 125/94/8/278/80  
/477/8/9/480/96/8/508/14-18/26/7/30/1/6  
Gotthirte 107/47/8/9 Abb. 138  
Gottvater 123/4/284/305/43/531/50/65/83/4/6  
Grabanlagen 18-50/205/9/21/47/8/66/7/81/318/  
41/509/19/55/69/88/607  
Grabbauten 17/22/5/6/9 -cippen 125/49 (s.  
a. Cippus) -haus 22/6/95/178 -höhle 18 -in-  
schriften 20/7/31/8/9/43/9/87/102/6 Abb. V,  
1 -kammer 18/9/20/2/4/5/8/9/31/8/9/93/478  
Abb. 11/3 -kapelle 96-99 Abb. 46/77-79  
-kirche 207/414/73 -pfeller (s. a. Cippus)  
149 -pflege (s. custodia monumenti) 49  
-relief 134 -schmuck (s. a. Katakomben-  
malerei) 50/100/49 -steine 61/73/134/44/84  
/608 Abb. 48/123 -stele 25/143/14/6 Abb.  
132 -stelle 49/58 -türme 21 (s. a. Freibauten)  
Gräberfeld 20/318/56 -ründe 357 -straße 22  
Graffiti 46/61/81/97/164/84/445 Abb. 48  
Gravierung 159/97/9  
Greisentypus 285/8/336  
Griechen) 36/106/14/22/6/36/53/60/172/364/424  
/43/91/2/501  
Griechentum 22/90/182/518  
Grotesken 316  
Gruft 17-50 -basilika 145 -kirchen 486/500/9  
Gruthungen 168  
Gynaikion 454/85  
Haarbehandlung u. -tracht 104/7/10/20/1/2/34/  
/8/43/7/8/153/5/6/9/60/73/4/7/8/80/94/290/  
305/8 Abb. 1/83/6 (s. a. Lockenhaar)  
Hades 110/71/2/4/95/287/8/517/8/34/56/63/6/86  
Abb. 165/271  
Haikali 226  
Hakenkreuz 266  
Hallenbau 96/7/111 Abb. 46  
Handauflegung 75  
Handschriften 137 armen. 296/307 griech.  
298-303/45 latein. 280/230/4 slaw. 301  
syr. 292/37/8  
Hängekuppel 25/96/252/7/346/69/454 Abb. 46  
-zwickel 97/256/344/6/50/81/457/61/8/70/87/  
91/4  
Harem 162 Abb. 157  
Harfe 295  
Haus 50/2/6/196/7/210/2/39/58/305/16/501/92  
Abb. 205/7  
Haustein 12/368/9/84/93/5/407/57/9/63/6/81/3/  
91/3/501/3  
Hebdomadenbild 82  
Hebdomon (s. Byzanz)  
Heer 142/52/63/4/9 Abb. 130/XII, 2  
Hegumenos s. Abt  
Heidenchristentum 17/8/114/280  
Heidentum 101/2/3/11/41/9/82/357  
Heilige 66/87/90/145/81/4/95/205/14/22/36/45/  
53/87/93/310/1/3/320/8/48/9/426/514/25/8/38/  
42/3/7/9/50/7/63/6/7/72/4/6/7/82/4/8/92/6/7/  
603/5/10-16 Abb. 311/5/66/479/89/91/8/  
519/24/7  
Abdon 443 Achilles 43/8/125/239 Adau-  
tus 443 Abb. 376 Agata 34/242 (s. auch  
Ravenna u. Malta) Agnes 40/7/125/247/445  
Abb. 376 (s. a. Rom) Alessandro (s. Rom)  
Ambrosius 15/118/9/37/8/241/2/60/338/49/  
421/466 Abb. IX (s. auch Mailand) Ana-  
stasia 528/50 (s. auch Byzanz) Anna 285  
8/538/58/63/6/7/86/90/2 Abb. 484 (s. auch  
Trapezunt) Apollinaris 182/418 (s. auch  
Ravenna) Antonius 528/54/85 Apollon 90/143/  
5/241/66/309 Abb. 133 Aquilinus 249 (s.  
auch Mailand) Arethas 613 Abb. 530  
Athanasis 9/471/2/9/555 Augustinus 15  
/309 Abb. 287  
Bakchos 216/53/308/310/447 Abb. 286 (s.  
auch Byzanz) Barbara 478/89 Basilios  
10/525/55/60/96/601/14 Abb. 486/511/31 (s.  
a. Trapezunt) Benedicta 87 Abb. 68 Bene-  
dikt 304  
Caecilia 43/353/443/549 Abb. 36 (s. auch  
Rom) Calixtus 43 (s. auch Rom) Cassianus  
(Märk.) 348 Celsus 371 Christophorus 604  
Cornelius 43/6/444 Cosmas (u. Damian) 218  
/39/88/416/28/9/594/606 Abb. 362/7 (s. auch  
Rom) Costanza (s. Rom) Crisogono (s. Rom)  
Crispianus 87 Abb. 68 Crispus 87 Abb. 68  
Cunibert 359 Cyprilian 444 Cyrill u. Alexan-  
dria 9/311/38/586 -von Jerusalem 10/207/  
326/44  
Damianus 239/594/606/13 Demetrius 446/  
7/513/55/94 Abb. 380/530 (s. a. Saloniki u.  
Mistra) Dominus 445 Abb. 378  
Emerentia 48 (s. a. Rom) Ephraim Syrus  
10/554/72/83 Eudoxios 528 Euphemia 349  
Eugenios (s. Trapezunt) Euplios 564 Abb. 489  
Eustachios 458 Euthathios 613 Abb. 530  
Eustratios 613 Abb. 530 Euthymios 470  
Faustina 242 (s. auch Mailand) Felicia-  
nus 446 Abb. 379 Felicitas 48/443 (s. auch



- Pola u. Rom) Franciscus 242 (s. auch Ravenna)
- Gajane (s. Wagarschabad i. top. Reg.) Gaudiosus (s. Neapel) Generosa 48 (s. auch Rom) Gennaro 18/34/5/47/51/64/92 Abb. 28/9/38 (s. auch Neapel) Georgios 226/239/41/5/53/86/390/460/71/91/4/513/55/62/96/8/606/13 (s. auch Esra, Neapel, Rom u. Saloniki) Abb. 530 Gervasius 349/371/426 (s. auch Ravenna) Giovanni 33/93/178/242/9/250 Abb. 26/7/73/XVI (s. auch Pola, Ravenna, Rom, Syrakus, Venedig) Giusto 243 (s. auch Triest) Gregor v. Agrigent 564 Abb. 489 - v. Nazianz 10/251/85/338/524/5/38/51/5/60/611 Abb. 486/511 - v. Nyssa 252/3/348/69/555 - Wundertäter 395/555 (s. auch Etschmiadsin u. Namenregister)
- 5 u. 40 Heilige 87/613 Abb. IV Helena (s. Namensregister) Hermes 66/82 Hieronymus 15/239/309 Abb. 287 Hierotheos 528 Abb. 459 Hippolytus 150/202 Abb. 142
- Joachim 128/538/558/63/6/86/90/5 Abb. 484 Julitta 542/3 Julianos 210 Justin Mart. 68-72/203
- Katharina 308 (s. a. Sinai) Klemens 616 Kyrril (s. Cyrill)
- Laurentius 347/94/5/444 (s. auch Mailand) Abb. 310 Leontios 253 Lukas 461/555/8 Lucina (s. Rom, Calixtus, Katakombe) Mamas 538 Abb. 473 Marcellianus (Märt.) 45 Marcellinus (Märt.) 39/48/443 Marcus (Märt.) 45/6 (s. auch Apostel und Venedig) Martin 440 (s. auch Ravenna) Martiniano (s. Rom) Matthias 29 (s. a. Trier) Maurus 433 Abb. 346 Maximinus 29/118 Abb. 103 (s. a. Salzburg) Menas 145/354 Merkurios 556/613 Abb. 530 Milis 443
- Nazarius 242 (s. auch Mailand) - und Celsus 371 Nereus (Märt.) (u. Achilleus) 43 81/125/239 (s. auch Rom) Nestor 606 Nikodemus 465 Nikolaos 414/67/70/1/2/3/94/514/55/99/601 Nikon (Metanoites) 558 Nilus (Sinait.) 321/31/8
- Optatus 444
- Pachomios 354/554 Panteleimon 513/63/75/613 Abb. 499/530/XXVII, 1/XXVIII, 1 Paraskewi 235/353 Paulus d. J. 585/86/7 Abb. 505 Perpetua 63/6 Phoibammon 354 Pollion 443 Polyuktos (Märt.) 289 Pontianus 43/8 (s. auch Rom) Praetextatus (s. Rom) Praxedis 39/238/9/328/602 (s. a. Rom, Travestre) Primus 341/446 Abb. 376 Priscilla 39 Processus 48 (s. a. Rom) Prochoros 532 Prokopios 555/98/607/13 Abb. 530 Protasius 349/71/426 (s. auch Ravenna) Pudentiana 39 (s. a. Rom) Pumenius 443
- Quattro Coronati 239 (s. a. Rom) Reparatus 222 Restituta 241/9/325 Rufina 320 Rufinianus 550 Ripsime (s. Etschmiadsin i. top. Reg.)
- Saba 239/529/54 (s. auch Rom) Sabina (s. Rom) Salsa 220/2 Satrio (s. Mailand) Sebastianus 446 (s. Rom) Seconda 320 Sennen 443 Senatore (s. Albano) Sergios 447/528 Abb. 286 (s. auch Namenreg. u. Byzanz) Severus 36/338 (s. auch Neapel) Silvestro 40 (s. a. Rom) Sinfiorosa 240 (s. Rom) Sisto 28/43 Abb. 21 (s. Rom) Sixtus 444 Soteris 45/6 (s. auch Rom) Sozomenos (s. Geraki) Stephanos 339/443/57/8/94/7/560/63 Abb. 486/XXVIII, 2 (s. a. Pola, Trigilia, Vaste i. top. Reg.) Symeon Stylites 214/26/58/9/563/83
- Theodor Stratelates u. Tiron 150/250/348/417/66/83/8/93/555/99/60/3/6/13 Abb. 362/530 (s. a. Athen. Ravenna) Theodora (s. Arta) Theodosia 318 (s. a. Byzanz) Thekla 48/97/9/232/568 Abb. 78/9 (s. auch Aquae Silviae) Thrason 48
- Valentinus 48 (s. a. Rom) Venanzo 250/1/445 Abb. 378 Veronika 12 Viktor 29/242/315/6/349 (s. auch Mailand und Marseille) Vitalis 427/7 Abb. 366 (s. auch Ravenna)
- Zeno (s. Rom) Zotico (s. Rom)
- Heiligenverehrung 25/45/139/42/5/50/354/5/416 Abb. 130
- Helena (s. auch Namensregister) 142/3/56/8/557 Abb. 129/53
- Helios 103/58/262/518 Abb. V, 1
- Hellenismus (s. Antike)
- Helm 96/281 Abb. 78
- Herakles 162/316/607/12/3 Abb. 159
- Henkelkreuz 97/144 (s. a. Christusmonogramm)
- Henker 593
- Herde 102/7/19/33 Abb. 88/104/22
- Hermeneia 537/42/88/90/8
- Hermes 63
- Hexagon 490
- Hierarchie (himml.) 545/50/63/72/73/92/6/8 - kirchliche u. weltliche 572
- Hieromonachos 596
- Himmel (gestirnter) 117/94/9/288/95/333/5/545/54/8/63/72/9 (s. auch Coelus unter Personifikationen) - sgott 112 - halle 177 - sleiter 536
- Hippokamp 315
- Hirte 2/60/2/3/4/5/8/75/6/7/8/9/89/92/3/7/103/32/5/41/75/86/591 Abb. 42/50/1/2/71/124/69 - (der Gute) 82/92/3/5/101-9/11/9/20/1/5/47/8/9/251/73/4/15/26/7/47/8 Abb. 64/75/80/1-86/104/38/9/40/67/299
- Historienbild 311/2/3/38/9/41/2/514/25/79
- Hittiter 214
- Hochzeit 170/90
- Hodegetria 296/355/513/14/37/53/4/72/5/84/8/603/11 Abb. 499/527/616
- Hölle 572/86/98
- Hof 21/5/202/6/14/21/58/60/529 (Kaiser-) 521/3/7/40
- Hohepriester 283
- Höhle 20/207/8/32/47/300/1/34/529/583/7 (Geburts-) 132 Abb. 120 - nkirchen 457/8/78/82/3/4
- Hohlkehle 25/224/74
- Holzschnitzerei 126/37/42/3/5/6/76/91/206/66/9/70/1/408/610/2/6 Abb. 130/4
- Homilien (illustr.) 524/33/38/41/92
- Hormisdas (s. Namenreg. u. Byzanz)
- Horus 72/144/5/354
- Hosios Lukas (s. Stiris, top. Reg.)
- Hostie 596 - nbehälter 185 (s. a. Panagia)
- Hufeisenbogen 149/218/31/4/5/93/577
- Hürde 103/5
- Hut 305
- Hymnen 10/5/75/99/516/7/21/37
- Hypogaeen 17/8-50/87/92/3/5/125
- Hypokausten 259
- Hypsiloteria 440/1/546/97
- Ichthys (s. Fisch)
- Idolatrie 60/100
- Ikarios 315
- Ikonen 147/95/288/92/6/7/303/7-12/29/41/44/50/1/3/5/9/60/5/416/7/31/47/78/508/9/51/3/4/5/41/2/5/50/1/2/4/5/6/7/61/3/6/9/73/5/84/8/9/96/8/601-8/10/3/4/5/6 Abb. 441-43/511/4/30-32 XXVIII, 1-3
- typen 529/32/4/7/8/58/60/63/8/9/70/4/5/9/84/90/6/602/13
- Ikonodulen 362 - klasten 362/506/17
- Ikonographie 517/29/33/6/41/5/8/56/7/64/5/74/7/80/3/5/6/8/92-98/604 (s. auch Altes u. Neues Testament, Heilige u. a. m.)
- Ilias (illustr.) 280/335
- Illusionismus 53/183/283/95/8/9/300-2/36-38/51/2/523/41/81/91/5
- Imago clipeata 91 Abb. 2
- Imbomon (s. Jerusalem)
- Immanuel 145/541/60/74/606/7 Abb. 498
- Imperator 152/4/93/4
- Incarnation 144/423/545/51/4/8/83/9/90/564
- Initialen 539/40 Abb. 474
- Inkrustation 40/54/6/8/9/80/313/4/23/44/6/77/467/86/506/47
- Inschriften 114/7/27/32/7/50/62/3/4/6/9/84/90/372/472/3/6/7/8/488/92/3/50/7/9/84/2 Abb. 100/42/58/11/11/XII, 1 griech. 195/6/256/307/8/44/5/7/542-48/53/5/60/62/3/8/9/70/6/7/83/5/96-93 Abb. 197 latein. 197/250/307/16/28/31/2/4/7/50/577/606
- Iphigenia 612
- Iris 294 Abb. 273
- Isis 72/191 Abb. 190
- Islam (s. a. islam. K.) 15/131/362/3/400/48/76/502/7/40/73/81/4
- Israeliten 98/109/22/281/5/92/305/36/7/517/21/31 Abb. 268/VIII
- Istar 265
- Itala (illustr.) 282-84/304/36 Abb. XVII, 2/3
- Itinerare 37/8/40
- Ixion 607
- Jagd 171/86/315/9/46/54/580/1/608
- Jäger 289/359/580/1
- Jahreszeiten 45/52/62/105/6/14/23 Abb. 85
- Jachin-(Säule) 277
- Jakobiten 218/62/339
- Jao 8
- Jenseitsglaube 81/117
- Joch 463/79
- Johannes (s. Apostel, Evangelisten u. Neues Testament)
- Jordan 139/75/281/321/39/42/3/416/566/562/5 Abb. 169/307/8/62/X, 1
- kirche 192 Abb. 191
- Juden 31/9/43/50/60/1/5/9/73/596 (s. a. Israeliten)
- Judenchristentum 100/14
- Judentum 18/31/50/73/8/9/100/77/280/8/518/9 Juno 61
- Jupiter 61/162 Abb. 159 -tempel 262
- Kairos 607
- Kaiser (u. -tum) 111/2/5/35/42/5/9/51-59/65-69/72/6/95/196/7/8/260/2/7/86/90/9/326/41/8/60/4/469/92/502/3/25/43/551/65/77/9/80/87/603/7/9/11/5 Abb. 130/44/5/63/9/95/6/501/13/31/3/XI/XII, 1/2
- Kaiserin 157/8/94/5/6/8/262/3/580/615 Abb. 154/501/31/3
- Kalendarium (illustr.) 38/286/344/5/540 Abb. 309
- Kallifat 400 - enschlösser 58/259/353/4
- Kampfszenen 165/523/5/8 Abb. 162
- Kämpfer 170/81/230/1/41/7/74/5/7/370/97/8/400/10/2/59/63/8/70/87/95/510
- Kandelaber 56/316/51/400 Blumen- 52 Girlanden- u. Akanthus- 426/677
- Kandidaten (Garde) 262
- Kanellierung 215/37/8/74/8/333/45 -üren 106/77/274/409/473
- Kanne 198
- Kanon 9 -estafeln 286/9/94/5/6/7/300/45/532/40/83 Abb. 474
- Kanzel (s. Ambo)
- Kapelle 354/5/471/3/4/8
- Kapitelle 13/58/9/110/73/215/7/31/5/40/67/71/3-78/94/370/2/7/86/90/8/400/9/10/1/3/5/55/7/9/667/83/6/509/510/606/7 byzantin. 248/75/375/93/7/400/13/73/84/509 dorisches 215/27/32/8 jon. 215/21/38/75/459/62 korinth. u. Blatt- 58/110/35/7/8/61/73/208/9/15/7/21/4/5/37/47/256/70/2/4/5/6/7/94/7/317/53/4/93/407/13/50/504/6/9/66/7/9 Falt- 412 Abb. 319/58
- Kämpfer- 275/7/8/393/410/1/412/509/10 Abb. 356 Kessel- 278/410/1/2 Abb. 263
- Komposit- 110/412/3 Abb. 357 Korb- 209/76/78/401/411/2/3 Abb. 263 Pfeiler- 215/67/9/72/3/4/6/350/504/10 Abb. 431 Würfel- 410/1/2/56/510 Abb. 355
- Kappe, phryg. 96/149 Abb. 78/141
- Karikatur 518/9/48
- Karnies 102/267/8/71/4/409/506/9 Abb. 440/V, 1
- Karyatiden 54/8/322/44/6/426 Abb. 31/3
- Kasernen 262
- Kassetendecke 54/207/8/37/8/314
- Kastell 226/59/60/3/403/7/500
- Katakomben
- Epigraphik 37
- Kleinkunst 37
- Malerie 14/5/23/35/7/40/3/5/7/8/9/50/9/62/78-81/4-91/6/7/101/3/5/8/9/10/1/1/38/86/279/322/3/8/53/542 Abb. 38/44/53/1 u. a. m. Plastik 37/89
- Abu el Achem 24 Albano (s. Senatore)
- 49 Alexandria (Wesher) 23 Abb. 16 Aquae Silviae (Paulusgruft u. Thekla-) 48 Arch-Zara 27
- Bolsena 49 Bonorva 34
- Cagliari 34 Canicattini 33 Cava delle Porcherie 31 Chiusi 49 Cozzo Guardiole 34 Cyrene 25/8 Abb. 17/8
- El Barah 20/1 Abb. 14
- Girgenti 34
- Hadrumentum 27/9/315 Harda 24/5
- Karthago (jüd.) 26 Kherbet bu Addufen 27 Kom es Schugaia 24
- Malta (Abbatia) 34 Abb. 25 (s. Agata)
- 34 (s. Paolo) 34 Massakhit 25 Melos (Keimaschlucht) 22
- Neapel (s. Gaudiosus) 36 (s. Gennaro) 9/34/5/6/51/60/1/4/8/76/92/3/9/322 Abb. 28/9/38 (s. Severo) 36
- Palermo (Porta Osunna) 34 Pallazolo Grotta di Senebardo) 31/3 Abb. 24
- Palmyra 20 Abb. 10/3 - Priolo 34
- Rom s. d. top. Reg.
- Sidi Gaber 59 Syrakus (s. Giovanni) 33
- Abb. 26 (s. Maria dei Gesu) 33 (Rotonda dei sarkophagi) 33 Abb. 27 (Vigna Cassia) 33
- Tipasa 27
- Venosa (jüd.) 34
- Kathedra 146/91/202/315/29/43/4 Abb. 191
- Kathisma 166/263
- Katholikon 465/6/7/70/2/554/564/5/6/499/597/8 Abb. 397/403
- Keilstein -wölbung 30/211/368/484
- Kelch (eucharist.) 273/323/604 Abb. XVIII, 2
- Kellie 598/9
- Kelter 317/22
- Kenotaph 461
- Kentaur 149/318/290/354/537/81/607
- Keramidion 597
- Ketzer 518/25
- Kibotos 77
- Kirche 25/8/56/99/111/29/36/9/42/7/50/226/49/58/80/92/6/7/308/316/30/2/3/8/41/4/513/525/9/36/37/41/2/51/6/60/73/7/8 Abb. 130/X, 1
- lehrer (u. -väter) 309/11/48/552/5/61/6/75/93/6/7/611/6
- Kiton 263/380
- Kithara 149 Abb. 141
- Klassizismus 364/506/9/10/565/614 (s. auch Antike)



- Kleeblattbogen 470 -form (s. a. Trichorum, Trikonchos) 267/73/471/495/502  
 Kleinkunst 118/26/38/40/2/6/50/68/75/84-200/  
 327/39/358/51/4/50/3/610-16  
 Klimax 536/615  
 Klinker 171/3  
 Kloster 12/207/9/14/6/7/21/5/6/30/4/5/55/7/8/9/  
 64/93/9/300/4/5/354/65/470/1/2/4/93/6/8/500/  
 1/30/6/48/65/73/86/95/6/8 -kirche 471/2/  
 91/6  
 Knopformament 189  
 Kodonostasion 459  
 Koimesis 442/533/66/73/7/84/95/7/614/6  
 Koimeterien s. Coemeterium  
 Koinobien 259  
 Kokim 18/20  
 Kolobion 295/436/542/83/602 Abb. 469  
 Kolorismus 283/327/33/7/48/362/429/30/531/43/  
 4/7/68/71/6/7/92/4/602  
 Kolossalpopt 157 Abb. 150 -statuen 158/613  
 Könige 534/81/90 Abb. 508  
 Königin 162/94/281/3/5/7/92/333/6/46/546  
 Abb. 157  
 Königsgräber (jüdische) 18  
 Königspalast 79/162/3 Abb. 159  
 Konsolen 58/143/6/213/5/55/60/314/32/407/9/  
 70/501/3 Abb. 135/6  
 Konsul 193 -at 192 -ardiptychen 192/359  
 -statuen 154/9 Abb. 146  
 Kontrapost 142/73/591  
 Kontur (auch optischer) 163/4/7/545/8/68/82/9/  
 92/607  
 Konzil 7/198/238/47/310/37/92/430/2/545/77 (s.  
 a. Synode)  
 Kopten 3/4/9/25/8/58/91/3/8/141-47/77/84/222/  
 355/9 Abb. 2/46  
 Korb 325  
 Korbansladung 56 Abb. 45  
 Korymbanten 189 Abb. 189  
 Kragstein 503  
 Krankenhaus 259  
 Kranz 110/7/9/46/9/86/8/269/70/1/307/23/6-28/  
 43/6/9/50/2 -gesims 29  
 Kreibogennetz 266/271/353 Abb. 253 -ge-  
 flecht 265/316/7/8/23/5/31/58/504/7/9/609  
 Abb. 264 -ornament 58/194/200/265/94/  
 301/46/408/100/63  
 Kretische Schule 515  
 Kreuz 19/25/71/87/96/113/30/44/6/59/68/73/8/  
 82/5/98/9/207/81/231/65/9/73/5/94/7/307/  
 8/11/20/6/9/30/1/2/5/4/2/4/6/50/382/400/8/10/  
 162/79/46/7/9/509/17/24/5/38/545/6/50/3/6/7/  
 1/2/79/84/8/94/600/2/19 Abb. 46/95/179/  
 82/5/6  
 -esbannen 159/42 Abb. 130 (s. Labarum) -ge-  
 wolbe 24/9/38/40/247/52/368/407/55/6/61/78/  
 81/2/547/55/77 -kirchen 228/42/3/51/2/7/369/  
 1/2/95/461/70/1/78 -kuppelkirchen 257/  
 455/7/8/60/71/479/81/3/7/94/5  
 Kreuzlegende 10 -monogram 25/99/178/355  
 Abb. 177 -ornament 317/23/43/65/506/8  
 -reliquiar 601/2/15 -rosette 268/408/504  
 -schlinge 270 -züge und -fährer 127/207/  
 148/364  
 Krieger (u. -heilige) 88/96/7/142/3/5/64/9/91/285/  
 133/408/550/55/63/76/9/96/602/6/8/12 Abb.  
 78/129/30/4/306/41/XII, 3-5 -züge 165  
 Krippe 130/2/3/238/95 Abb. 120/2  
 Krone (s. Kranz u. Diadem)  
 Krüppel 295/591  
 Kruzifix 198/528  
 Krypten 29/59/87/205/7-8/26/9/398/461/2  
 Ktitor 473/588 (s. auch Stifter)  
 Kübel 96 Abb. 46  
 Kufische Schrift (s. Schrift)  
 Kugel 159/297/323/505  
 Kult, ägypt. (Osiris) 2 christl. 126/531/3/73/94  
 griech.-röm.-eleusin. Mysterien 2 heidn.-  
 antiker 170/85 jüd. 2/116/7 Mithras- 2  
 orphischer 2 Persischer (Dualismus) 2 Saba-  
 zios- 2/47/86 Atargatis- 73  
 -gerät 69/70 Abb. 59  
 Kunst, ägypt. 143/4/5/7/54/5/7/8/9/89/360  
 abendländ. (s. Abendland) alexandrin. 92/  
 3-98/101/8/20/41/2/5/7/55/90/1/2/355/357/9/  
 61/405/553/612 angelsächs. 305 antiochen.  
 14/84/5/101/8-26/31/70/7/84/5/6/269/353/414  
 armen. 482/584 assyr. 139/63 attische 153  
 byzant. 2/3/11/2/148/51/3/5/6/8/9/70-84/361-  
 69/82/405/14/29/61/2/6/79/81/9/91/3  
 507/45/8/9/53/65/77/9/83/4/7/92/3/6/605/7/16  
 etrusk. 171 gall. 445 german. 304/5 got.  
 466/70/81 griech. (s. auch Antike u. byzan-  
 tinische -) 19/ 20/2/5/7/8/9/30/3/79/94/104/  
 10/27/130/1/4/9/41/3/53/9/60/4/8/73/6/82/362/  
 3/4/5/77/408/28/81/2/9/50/5/7/8/556 grusin.  
 482 heidn. 50/172/86 islamit. 225/57/66/7/  
 363/490/1/581 (s. auch Islam) italien. 364/  
 506/88/96 jüd. 19/85/197/204/316 karoling.  
 196/205/6 kl.-asiat. 19/22/148/76/7/203/27/32/  
 13/5/43/51/3/4/5/7/67/72/274/98/306/18/46/91  
 kopt. 26/98/141-47/9/77/84/91/3/225-27/66/  
 70/1/7/87/9/309/1/310/6/53/4/5/7/9/60/428/  
 506/84/607/16 longobard. 414/506/601 orien-  
 tal. 20/9/30/92/152/89/99/235/44/67/8/76/7/  
 82/91/305/6/11/25/36/9/44/52/3/62/540/608/9  
 palaestinen. 14/9/22/3/127/5/6/7/8/81/7/95/  
 8/9/200/3/5-7/210/21/36/7/8/9/40/73/7-79/  
 300/6/10/2/7/25/8/30/2/8/9/41/4/346/8/51/2/4/  
 5/9/60/434/6/8/45/6/553/6/601 palmyren. 143/  
 305 pers. 362/508 ravenat. 193/5/200/8/42/  
 51/62/6/338/42/8/52 röm. (s. auch Antike)  
 36/87/96/7/112/38/54/6/8/9/65/542/50/611  
 russ. 516/5/85/6 sarazen. 489/91/4/504/81/602/  
 8 sassanid. 189/97/9/200/57/353/9/603 seld-  
 schuk. 166 semit. 18/20/2/265/7/96/9/304  
 sizil. 365 slawische 515/96 syr. 29/34/84/  
 131-37/9/40/5/6/56/9/63/4/8/9/70/4/175-78/81  
 2/3/8/9/91/2/219/27/32/4/42/60/3/5/9/70/8/  
 281/5/9/99/304/16/8/42/61/87/98/407/13/20/6/  
 132/8/42/8/506/16-21/8/33/4/16/8/42/5/50/72/  
 7/83/4 (-Baukunst) 209/10/1/12-17/27/34/50/3/  
 4/5/307/8/60/74 (-Ikonogr. u. Malerei) 284/  
 7/9/91/5/6-301/3/4/6/10/12/323/5/6/31/6/42/6/  
 8/52/4/5/9/84 (-Ornamentik) 194/7/8/214/5/  
 65-70/2-79/316/7/53/4/6/8/60 (-Plastik und  
 Kleinkunst) 193-200/65/8/332/3 türk. 402/  
 48/76/7 venezian. 127/32/578/92/608  
 Kunstgewerbe 362/4/600  
 -schriftsteller 364  
 Kuppel 21/5/7/30/3/96/197/225/6/44/5/6/7/57/  
 62/314/20/1/39/369/70/1/2/3/4/6/7/81/3/4/5/  
 400/6/60/1/2/3/6/7/8/70/1/473/8/9/81/2/4/6/7/  
 8/90-97/501/29/46/8/9/50/2/4/5/6/59/80/562/  
 3/5/70/1/3/4/7/8/9/83/4/6/7/8/90/91/2/5/6/7/9/  
 606  
 -bau i. d. Darst. 97/115 Abb. 97 Halb- 376  
 /80 'Haupt- 381/3/4/463/8/70/1/2/4/84/6/7/  
 90/1/496 Neben- 470/1/4/6/81/3/5/7/8/9/91/2  
 4/6/7 Zwiebel- 479  
 Kuppelbasilika 4/5/13/253/4/7/369/7/2/3/83/4/  
 5/6/7/9/91/2/3/4/9/402/7/13/34/50/2/9/6/6/8/  
 70/1/2/3/5/6/7/81/2/91/4  
 Kyma 177  
 Kynokephalos 518/608  
 Kyriotissa 513/606/7 Abb. 517  
 Labarum 113/59/93/6/524 Abb. 95  
 Lagerkastell 259/60  
 Lamm (s. Tiere)  
 Lampen 49/200/340  
 Landarbeit 103 -leben 289/319 -schatz 95/  
 104/9/32/7/9/63/75/284/5/9/97/9/301/4/12/20  
 1/6/8/335/6/45-48/51/21-24/9/31/5/62/7/71/6/  
 7/8/91 Abb. 75/169/IX/X, 1  
 Langhaus 373/85/477/8/80/1/91/4  
 Lanze 159/62/94/283/45/95/528 Abb. 157  
 -zettmotive 366/94  
 Lastträger 88 Abb. 45  
 Latreia 363  
 Laube (Dekor.) 314/22/5/52 -ndecke 51/2/62  
 Laubstrang (Ornam.) 269/71  
 Laura 522  
 Lebenswasser 102/77/318/46 Abb. 294/V, 1 (s. a.  
 Refrigerium)  
 Leda 143/4 Abb. 131  
 Legende (s. Maria, Apostel, Heilige u. dgl.)  
 Legionar 142 Abb. 130 -zeichen 113  
 Lehrbücher 287-91/306  
 Lehrer (s. Christus, Pädagoge) -figuren 172  
 -szenen 81/2/92/102/7/84/97/322/8/30/9/611  
 Abb. 81  
 Lehrgerüst 368/9  
 Leibwache 161/6/97/208  
 Leichenverbrennung 17 -tuch 358  
 Leidenswerkzeuge 429/572  
 Leier 69/284/522/3  
 Leinenweberei 359/60  
 Lendenschurz(-tuch) 99/138/556/602 Abb. 79/  
 127/511  
 Lesbische Welle 138/71/87  
 Leser 103/7/22/6 Abb. 83/VIII  
 Leuchter (die 7) 346/62/416/33  
 Liber pontificalis 45/149  
 Lichtschacht (s. luminare)  
 Liebesgötter 95/142 Abb. 74 (s. auch Putten-  
 genre)  
 Liktos 301  
 Limes 259/403  
 Lipsanothek (v. Brescia) 185/8/96/8/300/27  
 Abb. 182  
 Literatur, griech. 126/131/363/565 syrische 10  
 Liti 472/97/598  
 Liturgie 96/9/110/31/515/39/41/5/56/61/86/96  
 Abb. 505 himmlische = 594/6/616 Abb. 536  
 (s. auch Abendmahl)  
 Lockenhaar (s. a. Haartracht) 110/20/2/30/47/  
 8/72/6/84/8/90 Abb. 181  
 Loculi 22/5/7/31/3/4/5/8/43/50/6/74 (s. auch  
 Fachgrab)  
 Loggia 166/258/63/407 Abb. 163/XII, 1  
 Logos 8/81/103/551/8/83  
 Lorbeerkrantz 99/113/9/61/8/269/73/86/358/410  
 /2 -baum 119 Abb. 355/6  
 Loron 439  
 Luminare 33/5/8/43/9/52 Abb. 39  
 Macedonische Dynastie 522/4/501/1/3/65  
 Mäander 58/266/78/94/346/52/4/5/8/408/88  
 Mänaden 143/89/358 Abb. 189  
 Mahlszenen 74/5/9/86/91/6/581/93 Abb. 76/IV  
 Majestas 112/4/22/39/84/338/43/55/426/8/33/  
 585 Abb. 93/VIII, 1  
 Malerei 23/50-99/109/11/4/6/27/33/9/68/9/75/83/  
 4/279/88/93/225/256/364/5/415-49/91/523/  
 31/45/64/616 (s. a. Ikonen, Miniatur u. Mo-  
 saik)  
 Malka 283  
 Mandilion 12/586/97  
 Mandorla 3/419/32/3 (s. Aureole)  
 Mandra 214/53/8  
 Mandragorawurzel 290 Abb. 273  
 Maniakion 308  
 Mappa 154/9/93 Abb. 146  
 Marcia 93 Abb. 73  
 Maria (u. -legende) 3/8/10/1/72/82/96/9/118/22/  
 3/6/7/8/9/30/2/46/9/76/7/81/4/6/188/9/92/8/  
 247/310/32/41/55/60/2/5/8/71/420/30-34/40/1/  
 2/3/5/6/447/60/7/51/7/33/7/8/48/77/84/6/90/2/  
 4-98/602/4/11 Abb. 31/58/79/110/74/85/91/8/  
 369/76/8/80/505/XXIV, 2 (s. a. Gottesmutter)  
 -enfeste u. -leben 566  
 -kirchen 136/232/56/62/317/8/454/6/9/87  
 Abb. 247  
 Maria Kleophas 562 Abb. 487  
 Marnion (Tempel) 247  
 Mais 612  
 Martorana (s. Palermo)  
 Martyrer 14/37/9/48/9/81/6/7/91/125/205/8/16/  
 29/36/40/1/5/8/308/16/23/6/37/8/46/7/4/33/  
 7/9/40/4/5/72/513/47/8/51/5/7/61/6/75/97/606  
 11/3 Abb. 300/46/73/8 (s. auch Heilige)  
 Martyrien 87/110/20/3/5/207/9/45/7/51/2/7/89/  
 329/69/93/4/427, 8/9/50/523/8/39/42/3/9/76  
 Abb. 458  
 Martyrologien 38  
 Masken 51/314/8/58 Abb. 38  
 Matroneum (s. Emporen)  
 Mauerkrone 99 Abb. 79  
 Mausoleum 20/1/5/7/9/30/46/8/182/228/32/6/42  
 5/7/8/54/7/62/316/8/22/3/4/42/6/8/9/54/80/1  
 4/6/551 Abb. 15/22/3  
 Medaillon (s. Rundschild)  
 Medresse 254/77 (s. auch Aleppo)  
 Meer 529/72 -gott 119 Abb. 103 -gläsernes  
 146 -eswogen 104 Abb. V, 2  
 Memoria 27/9/208/41/3/5/9/51/9/325/49/51/71/  
 82/94/438/577 Abb. 341  
 Menas 145/92/222/89/354  
 Menologien 522-29/31/5/42/62/70/94/615  
 Mensa 205  
 Messe (Eucharistie) 312 -opfer 424  
 Messer 90 Abb. 79  
 Messias 590 -Messian. Weissagungen 72/517/  
 21/90 -Fischmahl 73 Abb. III, 2  
 Metochion 470  
 Metropolis 453/89/93/4/570  
 Metropolit 502  
 Metze (apokalypt.) 586  
 Michael 238/372/419/54/88/552/3/62/3/86/  
 602/15 Abb. 363/480 -kirchen 233 e. a.  
 Milcheimer 66/149/323  
 Milvische Brücke 164 Abb. 160  
 Mimbar 266/70  
 Minaret 380/402/74  
 Miniatur 127/37/59/279-307/9/11/2/34/6-39/44/  
 54/5/64/5/433/5/9/477/501/14/5/6/21/42/51/15/  
 18/9/62/4/5/76/7/9/81/3/4/7/92/605/6/9/10/11  
 3/5  
 Mischna 18  
 Missorium 196  
 Mithras 2/40/54/9/62/71/2/4/90/239 Abb. 31  
 Möbelbeschläge 189/91 Abb. 189  
 Model 360  
 Mönchtum 258/87/93/311/62/3/496/8/500/16/18  
 /20/2/7/8/36/37/9/42/54/8/63/73/83/5/6/7/8/98  
 9/615/6  
 Monatsbilder 286/7/317/44/540  
 Mond 19/295/337  
 Mongolen 492  
 Monogramm 25/196/265/9/73/5/6/94/307/23/6/  
 8/31/46/50/412/28/93/95/509/44/5/6/54/63  
 Monophysitismus 9/355/424  
 Mosaikmalerei 2/3/11/2/27/56/87/116/7/8/83/6/  
 238/46/62/79/95/7/300/2/13-22/6/8/31/3/7/42  
 16/8/9/50/1/2/3/8/9/62/5/9/70/8/9/98/400/15-  
 42/7/8/58/61/2/8/73/8/84/500/2/8/13/4/41-52/  
 553-81/4/5/7-8-93/610/1/4  
 -fußboden (s. Paviment) 209/35/65/315-19/452  
 /86  
 Moschee 230/1/2/45/64/6/9/78/346/72/80/400/11  
 /3/82/5/7/91/6/502/609



- Mumifizierung 25/358  
Münzluende usw. 95/153/4/7/90/1  
Muschelarkaden 171 -horn 110 -motiv 426  
-nische 133/4/5/162/529 Abb. 157  
-wölbung (s. Concha) 23/34/196/215/52/86/94/7/315/20/45/6/8  
Muse 102/7/91/3  
Musikinstrumente 107/66/283  
Muster 57/8/265/6/70/7/8/94/323/50/3/4/98/408/10/63  
-buch 79  
Myrrhophoren 200/47/95/8/312/26/534/70/97/9 Abb. 290/9/467  
Mysterien (eleusin.) 2  
Mystik 79/93/4/7/9/105/44/354/594/5 Abb. 74/9  
Myste 172  
Mythologie 58/61/9/94/143/4/91/7/263/79/89/313/5/9/58/581/607/12 Abb. 74/528  
Nagel 563/5/92  
Naos 227/31/4/5/45/374/7/84/5/8/9/90/2/3/421/1/50-54/6/9/461/2/3/6/7/8/70-76/83/4/5/8/90/1/4/5/6/7/509/51/4/5/6/7/60/62/73/7/88/9/94/6-99  
Narthex 208/9/11/3/4/21/2/4/8/32/3/243/50/3-56  
371/4/80/3/4/5/8/90/402/21/48/52-58/9/61/2/3/6/7/8/70/1/3/4/6/8/81/3/4/6/487/90/3/4/6/554/6/7/8/561/3/4/6/8/9/82/8/9/90/1/3/4/5/7/8/9  
- Eso- 385/90/3/468/72/3/4/83/5 Exo- 380/5/462/6/8/72/4/5/6/84/6/9/90/3/6/7  
Nasor 283/5  
Naturalismus 13/57/129/32/7/8/82/3/5/98/266/8/9/72/94/6/302/304/5/52/8/63/4/5/50/4/4/5/9/27/8/31/40/62/5/84/7/97/613  
Naturwissenschaftl. Lehrbücher 289/90/306/7  
Nazareä 323  
Nea (s. Byzanz im top. Reg.)  
Neubischiff 594/5  
Nebukadnezar 111/8/32  
Nekropole 21/2/4/5/6 Abb. 17/8/9  
Nereiden 143/89/320/58/9  
Nestorianer 288/538  
Netz 94 Abb. 74 -muster 266/322  
Neues Testament 14/105/10/1/27/85/285/91-307/22/6-29/55/9/51/7/50/84/90  
-Abendmahl (s. Sachreg.) Acta apostolorum 9/435  
-Ananias 185 Abb. 182  
-Anbetung der Hirten 118/23/33/5 Abb. 122  
-des Kindes 599 Abb. XXXIII  
-Antichrist 572  
-Apokalypse 429  
-Apokryphen 10/126/7/9/30/293/300/32/3/538  
-Auferstehung (s. auch Anastasis u. Erscheinungen) 77/84/435/6/571/99/597/9 Abb. 495  
-Aussätziger 84/5/593 Abb. 509  
-Barrabas 301/2 Abb. 282  
-Berufung der Jünger 75/94/128 Abb. 74  
-Besessener 188/594 Abb. 510  
-Bethesda 111  
-Bethlehem (s. a. Kindermord), Reise nach B. 590  
-Blindeneheilung 76/7/84/109-13/20/2/3/30/295/300/3 Abb. 89/90/3/4/106/9/10/V.I, V.III  
-Brotvermehrung 73/4/5/6/7/8/94/95/6/110/20/2/3/300/1/437/8/576/89/91 Abb. 31/61/76/91/106/9/10/31/507/1/6, 2/VIII  
-Darstellung im Tempel 332/556/62/6/73/7/84  
-Dornenkrönung 113 Abb. 95  
-Einzug in Jerusalem 110/61/10/4/22/3/8/9/46/84/91/2/294/5/300/51/7/6/7/173/7/84/91/5/9/611/2/4 Abb. 110/5/31/97/217/527/9/V.I, V.III  
-X. 2 Elisabeth 288/433/590  
-Emmaus 138/437 Abb. 127  
-373 Empfängnis (unbef.) 517/37  
-Erhöhung 112/3/29/30/9/46/355 Abb. 115/X, 2  
-Erscheinungen des Auferstandenen 113/8/29/138/9 Abb. 115/X, 1  
-Familie, heil. 226/32  
-Feigenbaum (verdorrter) 301  
-Flucht nach Ägypten (bzw. Heimkehr aus -) 189/226/538/84/90 Abb. 187  
-Frauen am Grab (s. auch Myrrhophoren) 113/39/87/8/437/8/616 Abb. 184/373/X, 1  
-Fußwaschung 114/8/28/534/56/63/6/7/614/5 Abb. 115/532  
-Geburt Christi 72/85/117/8/22/7/8/9/31/2/189/200/312/41/55/9/435/6/517/33/56/62/4/5/6/7/11/3/7/84/7/100/1/57/1/607/13 Abb. 101/10/6/20/87/8/290/338/92/489  
-Gefangennahme 438/566/82 Abb. 503  
-Geißelung 597  
-Genezareth 540  
-Gergesener 437/8 Abb. 371  
-Gethsemane 128/30/1/301/437/8/517/8/63/7/7/8 Abb. 372  
-Gichtbrüchiger 70/5/7/84/105/9/11/584/91/4 Abb. 43/84/90/510/V.I, 1  
-Golgatha 199/207/47/329  
-Grablegung 534/5/84/6/7/5/6/98/601/4 Abb. 511  
-Haemorrhöisa 70/9/84/110/1/2/5/20/2/50/294/438 Abb. 93/4/8/106/10/276/V.I, 1  
-Hanna 562  
-Hauptmann von Kapernaum 110/3 Abb. 94  
-Hauptmann (Longinos) 562 Abb. 487  
-Heimstehung 128/77/341/55/433/597  
-Herodes 118/28/207/9/95/332/55/90/593 Abb. XVIII, 3  
-XX, 1  
-Herodias 593  
-Herrlichkeit Christi (s. a. Erhöhung u. Majestas) 126  
-Himmelfahrt 85/112/29/130/9/46/87/200/7/95/8/312/40/1/55/435/6/42/5/517/46/9/61/9/77/83/4/586/94-97/611/5 Abb. 113/278/90/306/478/9/50/63/9/70/4/527/X, 2  
-Hirtenverkündigung 128/30/2/76/88/556/83 Abb. 116/20/11/392  
-Huldigungsszenen (s. a. Magier) 166/8/78 Abb. 163/XII, 2/XIII, 2  
-Jairus 77/84  
-Jesus 96/118/613 (s. a. Christus)  
-Joachim (s. Heilige) Johannes d. T. 104/149/50/86/91/8/208/22/87/303/11/30/55/420/33/45/77/539/54/5/7/8/9/62/3/5/8/9/93/6-99/605/6/14 Abb. 83/191/378/74/8/83/6/90/2/7/484/514/XVIII, 3  
-Joseph (u. Maria) 123/8/32/590/1/2/613 Abb. 120/XXX, 2 - von Arimathia 18  
-Judas 118/28/88/563 Abb. 103/15/82  
-Jugendgeschichte Christi s. a. Christus  
-118/26/8/9/86/92/564/6 Abb. 191  
-Jünger (s. Apostel)  
-Jungfrauen (d. klugen) 85/97  
-Jüngling von Nain 110/3/20/2/3 Abb. 90/4/106/10  
-Jüngstes Gericht (s. Weltgericht)  
-Kaiphas 118  
-Kalchas 187  
-Kanawunder 77/9/96/109/120/122/3/8/31/3/200/95/326/7/55/438/533-35/89/91 Abb. 89/90/3/106/9/10/4/21/299/466/507  
-Kanaanäisches Weib 111  
-Kindermord 118/86/295/322/24/32/55/583/90/1 Abb. XX, 1  
-Kreuzabnahme 525/35/62/3/615 Abb. 470  
-Kreuzigung 113/20/2/31/8/40/88/200/95/8/312/39/40/418/35/6/41/514/6-19/33-37/42/50/6/60/2/4/6/7/82-85/7/97/601/2/11/4/5 Abb. 127/445/62/4/6/7/82/3/4/5/7/469/487/91/503/511/527/31  
-Kreuztragung 113/38/95/521 Abb. 95/196  
-Lazarus 40/69/70/5/6/7/84/92/3/5/105/9/22/3/30/75/84/300/1/302/9/12/438/517/63/91/3/8 Abb. 44/53/61/84/9/109/77/287/V, 2/VIII  
-(der arme) 572  
-Lehramt Christi 82/114/6  
-Longinos (s. Hauptmann) 188/295/436/75/87/542 Abb. 511/531  
-Magdalena 562  
-Magleranbetung (u. Reise der-) 72/67/9/80/4/5/117/8/22/3/8/9/32/3/5/6/76/8/88/9/94/7/296/7/31/318/32/401/422/31/40/521/43/56/66/77/83/90 Abb. 62/101/9/10/20/1/4/5/71/5/88/200/280/306/92  
-Mahl (s. a. Abend-) 74/436/9/IV, 2 - am See Tiberias 75  
-Menschenfischer (s. Berufung der Jünger)  
-Myrrhophoren s. d.  
-Nikodemus (s. Kreuzabn. u. Ev.)  
-Parusie 116/8/24/86/328/30/2/44/51/436 Abb. 100  
-Passion 11/85/7/96/110/3/4/8/20/1/3/7/8/38/87/92/285/7/95/300/1/338/435/534/43/9/56/61/4/6/71/4/83/8/9/94/7/615 Abb. 115/91/VII  
-Petrus Errettung 584  
-Pfingstbild 296/8/339/435/6/517/34/55/6/63/6/71/3/4/71/96/7  
-Pharisäer (und Zöllner) 438/518/91 Abb. 482  
-Pilatus 113/4/22/3/8/9/30/8/295/300/1/2/438 Abb. 95/6/282/VII/VIII (s. auch Vorführung Christi)  
-Salome 303/593 Abb. XVIII, 3  
-Samariter 300/3/525  
-Samariterin 70/84/112/30/1/295/326/7/327/437/81/77/77/91 Abb. 299/371  
-Schächer 131/8/88/338/41/436/572/83/8  
-Scherlein der Witwe 438  
-Schlüsselübergabe an Petrus 110/2/50/76/81/443 Abb. 94  
-Seligenmahl 86  
-Speisungswunder (s. Brotvermehrung), Stephanon 295 Abb. 511/31  
-Sturm auf dem Meer 128/586 Abb. 117  
-Symeon 332/3/562  
-Tabor 418  
-Taten Jesu 127/92 Abb. 191 (s. auch Wunder J.)  
-Taufe Christi 73/4/5/84/104/5/17/75/86/91/2/5/200/97/312/40-43/351/5/444/517/8/33/56/62/5/6/7/86/17/95/71/601 Abb. 83/4/8/101/300/306/8/505  
-Thomaswunder 437/534/56/71/7 Abb. 373  
-Verklärung 418/9/20/33/5/517/25/34/5/43/7/62/6/7/77/86/7/94/7/611 Abb. 343/364/527  
-Verleugnung 85/109/10/2/3/8/22/3/437/8 Abb. 89/90/3/4/7/9/10/372  
-Verkündigung 84/124/8/76/7/88/9/200/9/94/7/332/41/55/91/433/44/517/33/44/53/6/61/9/6/71/2/3/7/84/90/93/7/601 Abb. 110/74/187/497 (s. auch Anna)  
-Verrat (Judas) 563/7  
-Versuchung 590  
-Verbreitung der Händler 301  
-Vorführung Christi (s. auch Jesse) 577  
-Vorführung Christi 113/14/23/8/437/8 Abb. 95/6/115/372/VII  
-Wächter des Grabes 113/7/45/87/8/517/9 Abb. 95/184/VI, 2  
-Wasserschlucker, Heilung des - 188  
-Wunder Jesu 11/68/9/70/9/84/108/10/9/20/8/9/8/98/200/85/300/5/22/6/7/38/9/438/574/83/91/4/6/7/611 Abb. 114/78/VIII, 1  
-Zachäus 111 Abb. VI, 1  
-Zacharias 288/355/9/433/535/55  
-Neupythagoreismus 10  
-Nicaenum 247/545/79  
-Niello 197/510  
-Nike (s. Siegesgöttin u. Viktoria)  
-Nikodemus-Ev. 293/538/63  
-Nil 320 -barke 97 Abb. 78 -schlüssel 144  
-Nimbus 3/82/96/7/9/130/9/72/8/96/284/308/9/11/8/23-26/8/9/418/22/38/553 Abb. 79 u. a. m./177/X, 1  
-Kreuz- 130/73/438/43  
-Niniveh 295/522 Abb. 452
- Nische 19/21/2/3/5/31/9/40/101/10/1/3/4/5/6/7/9/20/8/31/5/6/46/149/50/61/71/4/7/80/3/225/45/6/9/50/73/86/90/313/4/23/8/31/45/49/50/3/7/92/7/407/71/84/8/91/502/55/6/7/60/61-65/88/92  
-Blend- 457/68/75/7/81/4/7/94/500  
-Eck- (Trompe) 225/49/50/3/5/7/8/326/8/372/84/91/4/5/467/61/6/8/70/81/91/4  
-Gebets- 379/402/76  
-Nonne 547  
-Normannen 293/491/573/81  
-Nutzbauten 258-65/498-504  
-Nymphaeum 39/245  
-e 161  
-Obelisk (s. Byzanz)  
-Oblationarium 204  
-Odenillustration 520/1  
-Oikonomissa 597/608  
-Oktateuch 281/336/529/31/54/76/615  
-Oktogon 13/25/7/55/214/9/49/50-3/4/7/62/89/325/369/70/74/93/4/400/6/55/61/8/70/91  
-Opaeon 246/7  
-Opferszene 161-64/71/282/424 Abb. 159/XVII, 3  
-Opus isodromum 59/313/4 Abb. 291  
-sectile 56/60/183/238/313/4/9/54/400 Abb. 45  
-Orans (bzw. -tin) 52/60/5/6/70/1/2/5/6/81/2/4/7/8/91/3/4/5/7/9/101/2/103/5/7/8/9/11/20/5/39/43/4/5/74/81/4/344/9/54/443/7/528/51/3/60/561/3/4/70/1/2/7/605/7 Abb. 3/43/4/52/3/8/61/4/9/74/80/3/7/8/9/106/32/67/309/80/515/6/11/V, IX, 1/XXVIII, 2  
-Oratio 71  
-Oratorium 321/49/80/400/44/5/73/543/50 Abb. 378  
-Orgel 166 Abb. XII, 1  
-Ornamentik 93/6/107/25/31/7/8/42/3/7/55/87/91/4/7/200/7/15/7/9/60/5/6/7/8/9/14/86/9/94/7/316/22/3/31/345/6/52/4/6/70/458/83/91/4/6/504/9/10/38-41/4/6/9/65/76/81/3/608/9/12  
-Orpheus 7/8/71/107/45/9/51/86/98/315/7/8/9/55/8 Abb. 57/87/141/296  
-Orphiker 2/71  
-Osiris 2/144  
-Osterkalender 505  
-P. 144  
-Pädagoge 71/5/81/2/101/2/7/21/73/4 Abb. 63/167/V, 1  
-Paenula (s. Gewandung)  
-Palast 164/97/203/28/37/49/57/8/60/2/305/501/2/3/73/4/6/9/81 Abb. 250  
-Palmyrener 157 Abb. 151  
-Pan 143/608 Abb. 520  
-Panachrantos 475  
-Panagia 477/552/3/86/616 (s. a. Gottesmutter)  
-Pandochium 259  
-Panaele 462  
-Pannychis (s. Totenliturgie)  
-Pantassa (s. Mistra)  
-Pantokrator 428/34/541/50/4/8/60/62/5/8/9/73/4/7/9/83/4/6/90/5-98 Abb. 399/490/8 XXXIII (s. auch Byzanz)  
-Panzer 281/3  
-Papstgrüfte 37/40/3/5/8 Abb. 34/5  
-Papyrus 280/1/6/7/8  
-Parabeln 300/1/3/599  
-Paraklision 459/70/2/6/7/89/500/9/88/90/6/7/9 Parze 102  
-Pastophorien 204/10/1/2/8/9/25/7/30/2-35/40-43/53-56/380/90/8/402/55/71/2/87/91/510  
-Patriarch 195/286/8/303/36/549/97 Abb. 270  
-Patricius 230  
-Paviment (s. auch Mosaik) 237/43/313-19/20/3/31/46/53/70/9/81/400/452/5/9  
-Pege (s. Quell)  
-Pentateuch (illustr.) 283/92/531  
-Pergament 280/1/9/97/8/515/24/36/40  
-Peribleptos (s. Byzanz u. Mistra)  
-Peribolos 211/3 Abb. 209  
-Perikopen 293/300/39/531  
-Peristyl 316  
-Persidiadem 155/7 -haube 157/8 Abb. 154  
-mutter 400 -schmuck 297/329/43/6/50/3/543/70 -schnüre 54 Abb. 42 -stab (s. a. Astragal) 274/6/426  
-Peroratio 112  
-Perser 161/2/3/6/94/7-99/200/7/47/8/57/69/312/32/46/59/400/5/518  
-Perseus 612  
-Personifikationen 518/20/23/36/7 Lokal- 163/81  
-Agape 86  
-Alamannia 165  
-Alexandria 286  
-Armenien 162 Abb. 157  
-Byzanz 193/286  
-Castitas 306  
-Coelus 114/5/22/208 Abb. 96  
-VII (s. auch Himmel) Concordia (s. Homonoia) Echo 284  
-Eirene 3/99/125/62/228 Abb. 79/159  
-Ekklesia s. d. Epinoia 290  
-Erde 162, 538  
-Abb. 157  
-Euche 3/71/5/99 Abb. 79 (s. auch Orans)  
-Friede (s. Eirene)  
-Gerusia 194  
-Gerechtigkeit 3/99/125 Abb. 79



Heuresis 290 Abb. 273 Hoffnung 34/91/  
355 Abb. 2 Homonoia 162 Abb. 159  
Indien 194/7/200 Abb. 195  
Kraft 285  
Land 119 Abb. 105 Laster 306/536  
Meer 321 Megalopschia 290 Melodia  
284 Mesopotamien 162 Abb. 157  
Nacht 139/285 Abb. X, 1  
Oikumene 162 Abb. 159 Okeanos 61/162  
Abb. 157  
Phronesis 290 Pietas (Augustorum) 162  
Abb. 157 Pistis 73 Prahlerci 285  
Propheteia 107/285/1/520/2 Abb. 449 Psalmodia  
107  
Reue 285 Rom 193/286  
Sophia 527 Superbia 306  
Tag 537 Treue 86 Trier 286/20 Abb. 449  
Tugend 306/55/536/70  
Weisheit (s. Sophia) 3/285/92/301/520/2/7/  
32/52 Wind 317/518 Wohlstand 162 Abb. 159  
Wüste 285/336/523  
Zion 192/3/4/281/4/6/90/301/6/28/30/2/55  
Abb. 191/272  
Perspektive 98/142/83/91/281/3/7/8/99/304/13/  
27/35/7/45/594/5 Abb. 251/526/9/67/76/92  
-umgekehrte 140/68/298/9/304/562/7/72/83  
-verschobene 178  
Peschito (illustr.) 292  
Pflanzen  
Baum (s. auch Paradies) 96/7/8/9/103/7/19/  
120/2/35/8/42/9/269/81/93/8/300/23/59/518/25/  
47/11/7/81/91 Abb. 78/9/83/6/8/106/7/V, 1  
Blumen 49/294/326/31/52 Abb. 277 Blüten  
266/8/70/1/317/23/50/3/8/426/505/34/65  
Abb. 434 Busch 96/7/88 Abb. 78  
Dattelpalme 177 Abb. 173  
Efeu 19/266-68/71/317/53/4/8/9/408/504/7/  
Abb. 432 Eiche (Blatt und Frucht) 266/7/  
408  
Feigenbaum (verdorrt) 301  
Granatapfel 19/266/9/73/317  
Kleeblatt 505 Abb. 434 Kürbisaube 94/  
7/104/5 Abb. 74/8/V, 2 (s. auch Jona)  
Lilien 266 Lotos 24/277/318  
Olbaum 119 -blatt 197/266/267/77/410/2  
Abb. 355/6 -zweig 61/2 Olive 266  
Palmen 543 -ette 61/95/112/117/37/74/  
82/266/7-69/70/3/352/3/8/9/408/9/10/3/4/6/8/  
48/504/8/09/604/8 Abb. 75/362 u. a. m. Pa-  
radiesapfel 266/73 Pflaume 266 Pinienzapfen  
236/412/506/10/608/9 Abb. 435/523  
Rosen 49/62/92  
Trauben (s. auch Wein) 110/31/5/75/81/  
266/9/71/2/4/94/320/2/408/505 Abb. 119/432/3  
Weinblatt, -lese, -ranke 12/9/25/47/52/4/7/  
58/9/62/4/71/93/9/105-8/15/35/7/8/41/2/3/75/  
7/82/91/7/217/66-269/71-74/7/8/315-17/22/46/  
352/3/8/409/12/3/4/26/48/504/5/6/9/10/608/9  
Abb. 18/31/9/46/79/169/80/91/430/2 Weizen-  
ähre 62  
Zitron 266 Zypresse 142  
Pflanzenornamentik 131/267/8/9/270/3/8/83/9/  
90/4/314/7/21/43/4/5/8/52/353/4/8/9/69/604/8  
Pharao 119/21/39/55/285/92/8/9/336 Abb. 281  
Phiale 380/609  
Philologie 364  
Philosophie 103/4/7/50/72/86/97/286/90/316/9/  
22/3/459/506 Abb. 83/183/V, 1  
Phönix (s. Tiere)  
Physiognomik 514/36/42/7  
Physiologus 289/536/7  
Pignatta (s. Ravenna, Sarkophag)  
Pilaster 23/5/125/77/384/462/7/82  
Pilger 202/7/47/329/39/40/80/1/438/60/8/86/7/  
562/9  
Piscina (s. Taufbecken)  
Platytera 573/88/99/606  
Pluto 86  
Polospiel 502  
Polster 161  
Polychromie 53/6/8/96/183/227/314/23/42/54/78/  
486 Abb. 46  
Polygon 394 -almuster 278/316-18/54  
Pompejan, Malereien 50/282/4/5/308/15/9/20/44  
Pontifikalbuch 543  
Porphyrius 229  
Portal 25/133/6/7/50/77/207/11/4/21/3/34/6/49/  
51/5/6/60/5/378/80/462/72/503/8/51/4/66/8/9/  
78/84/5/9/90/3  
Porticus 25/206/9/14/21/47/62/90/329/30/72  
Porträts 20/43/58/71/81/7/8/91/102/3/7/8/21/2/  
34/36/8/60/2/3/4/155-60/92/3/4/7/8/  
286/7/307/8/10/2/5/6/8/22/49/50/60/418/61/  
513/5/23/39/49/58/79/88/92 6.600 Abb. 63/  
81/6/110/27/44/7/52/4/155/6/7/285/8  
Posaunenbläser 152  
Pothos 290  
Prätorium 210/57  
Praxapostolos (illustr.) 533  
Presbyter 202/45/328/32/55

Presbyterium 35/202/8-10/2/9/22/5/6/8/32/4/5/  
6/8/9/ 1/3/5/9/253/370/2/98/400/542/6  
Priester 131/8/53/253/300/1/32/3/44/536/561/91  
Abb. 471 -segnen 566/90/2 -tracht 590  
Prometheus 123  
Propylaion 300/400/55  
Proskomidie 596  
Proskynese 290/363/596  
Protaton (s. Athoskirchen, Karyās)  
Protevangeliem 10/128/293/538/83  
Prothesis 204/11/20/5/41/3/53/380/453/62/71/  
497/506/55/62/96/7 Abb. 437 (s. a. Pastopho-  
rien)  
Protovestiarus 558  
Prozession 194/5/344/529/611 Abb. 196/307/8  
Prunksaal 503 -sarkophag 117/21/42/71/3  
Psalter (illustr.) 198/284/5/91/2/305/6/7/515-25  
31/3/36/7/41 -katene 517/47  
Pseudo-Clementinen 203  
Psyche 51/62/106/323 Abb. 38/49/85  
Psychomachia 306  
Pult 532 (s. auch Ambon)  
Punier 34  
Purpurkodicies 13/298-303 -kleidung 283/5/6/  
303/11/22/24/9/58/9/543/4  
Putten 51/2/9/62/105/6/10/5/41/2/75/89/290/  
317/20-23/57 Abb. 38/9/85/96/189  
Puzzolano 38  
Pyramide 20/8/284/93/510  
Pyxiden 132/85/6/8/9/91/2/7/8/200/97/312/33  
Abb. 183/7  
Quaderschichtung 20/110/38/224/5/32/54/63/  
313/488/9  
Quadrat 266/70/1/8/53/5/63/9/72/98/9/408/70/  
88/91/507 Abb. 264 - gefleckt 609  
Quadruga 166/314/59/518/80/603 Abb. 501/  
XII, 1  
Quattrocentist 169/595 Abb. XII, 3-5  
Quell (a. lebenspendender) 139/596 Abb. X, 1  
Querbogensystem 212/3/5 -schiff 204/5/7/8/12  
9/20/3/5/226-29/31-33/6-38/43/55/74/7/83  
Rabula - Ev. (s. Namenregister u. Florenz,  
Laurent.)  
Rad 265/88 geflügeltes 129 -monogramm  
Christi 509  
Rahmen 280/2-84/8/9/90/2/3/7/305/8/18/35/6/  
534/6 -leiste 138 -ungen 507/9/77  
Randillustration 292-94/6/516/7-20/33/5/6/9  
Abb. 276/7  
Ranke (s. Pflanzenornament, Acanthus, Wein-  
u. a. m.)  
Rapportmuster 57/278  
Rasse 134/43/63  
Rauchopfer 99  
Rauten 57/8/266/70/1/91/4/354/9/98/408/10/48/  
507/9 Abb. 18/46/273/XXV (s. auch Muster)  
Realismus 13/88/98/131/4/6/53/6/7/63/80/1/3/  
547/51/4/6/70/91/611/14/5  
Redner 150/3/72/4 Abb. 167  
Refrigerium 61/74/5 Abb. 60 (s. a. Lebenswasser)  
Reigenbogen 298/546/7/60  
Reitbahn 502 -er 93/6/8/143/5/59/62/4/5/8/9/  
94/7/336/54/8/9/612/6 Abb. 78/133/51/8/62/95  
Relief 19/20/100-06/9/10/2/4/8/9/20/2/5/7/6-41/2/  
3/4/6/147/8/9/54/60/69/70-85/7/8/90/1/2/263/  
81/302/33/7/59/62/82/462/3/83/9/505/6/50/  
605-10  
Religionsedikt 6/216  
Reliquiar 195-99/200/2/3/603 Abb. 196/200/90  
Reliquien 4/34/7/183/5/6/94/9/205/16/38/329/31/  
41/70/429/529/47/55/84/601/2 Abb. 182  
Renaissance 37/236/8/41/50/364/5/94/447/67/73  
597/9  
Repräsentative Bildkomposition 195/7/8/284/6/  
8/92/7/302/3/5/7/11/8/25/7/8/33/6/41/7/55/  
502/3/67/91/95  
Rhetoren (s. Redner) -schule 84/186/202/62  
-ik 10/119  
Rhythmus 121/86/504  
Richtergräber (s. Jerusalem)  
Riefelsärge 106/8/23  
Ring 308  
Risalit 453/60/2/5/501  
Ritztechnik 136  
Rolle 101/39/279/80/1/92/3/6/8/307/11/23/6/8/  
31/43/6/416/9/27/428/31/529/3/39/41/53 Abb.  
362 u. a. m.  
Rosette 58/285/6/7/9/70-72/317/20/50/503/4/5/  
6/7/8/10/609/12 Abb. 434  
Rossano, (Evangelium von -) 97/299/300/1/2/3  
55/439/517/34/5 Abb. 282/XXVII, 2/3  
Rostra 165  
Rotes Meer (s. Schilfmeer)  
Rotunden 25/9/33/48/187/207/9/39/45/6-49/51/  
3/4/7/62/97/312/20/41/69/94/5/569 Abb. 22/3/  
6/7/184  
Rüstung 519/31  
Rundfelder 58/355 -giebel 273/93/305/45/486  
7 -kopf 121 -nischen 177/80 -schild 96  
Abb. 78

Saal 501/2/3 -bauten 259/63/90 -kirchen  
202/4/10/1/2/5 Abb. 206  
Sabazios 2/47/86  
Salome (s. Neues Test.) - Hebamme 129  
Abb. 116  
Sarazenen 248/458/573/6  
Sarkophag 19/20/1/2/5/7/8/9/31/3/5/9/40/3/8/  
75/6/100-26/31/2/136/7/8/41/7/9/64/70-84/6/  
97/208/10/6/45/66/72/3/327/8/30/50/381/461/  
596/608/9 Abb. 12/8/27/80/2/3/4/5/6/8/9/91/  
2/3 e. a.  
Sassanidenpalast 257 -reich 199  
Satan 572  
Satteldach 27/110/204  
Satyr 107/43/8/9/318 Abb. 81  
Säulen (als Stützen) 457/8/72/85/6/9/91 -basi-  
lika 211/5/26/477 -kapitelle s. d. -sarko-  
phage 110/1/4/5/7/8/9/20/2/3/4/5/6/7/8/30/70/  
7/85/438 -trommel 169/75 Abb. 169  
Säulenheilige 529  
Schatzfall usw. 105/19 Abb. V, 2  
Schale 199/323/42/596 Abb. 201  
Schattengebung 184/543/8/53/8/64/76/8/84/92/  
601  
Schemel 112/296/331/545/6/53  
Schiebegrab 18/9/20/3/7/31/4/8/9 Abb. 9  
Schiff 94/7/200/80/6/320/69/72/3/4/7/8/80/34/5/  
473/4/6/7/8/9/482/3/4/94/583/5 Abb. 104/V, 2  
(s. auch Naos) - (als Symbol) 69/76/9/94/7/9  
Abb. 74/8/9  
Schild 159/64/96/7/522 Abb. 199  
Schilfbild 277 -kranz 413 -meer 119/22/3/  
39/64/53 Abb. 105/X, 1  
Schlachtfelder 163/4/9/292/336 Abb. 160/XII, 2  
-opfer 99  
Schleifenmotive 265/70/316  
Schleuder 350  
Schlüssel 150/76/81 (s. a. Neues Test.)  
Schlingenmotiv (s. Flecht-)  
Schmerzensmann 596  
Schmuck 20/50/2/200/5/8  
Schnittmosaik (s. opus sectile)  
Schnitzer 138/42/84/92 (s. a. Elfenbein- u.  
Holz-)  
Scholarier (Garde) 202  
Schreibtisch 103 Abb. V, 1  
Schrift, ägypt. 144 arab. 359 kufische 508/609  
-quellen 59/62/502 -rolle 81/2/3/7/107/12/4/  
7/150/3/4/71/2/3/4/6/7/8/80/1/3/5 Abb. 43/  
93/142/5/64/7/6/82/VII/XIII, 1/3  
Schuppenornament 57/178 Abb. XIII, 1  
Schüssel 197-200/84/300  
Schwefelstuch 12/310/586  
Schwert 155/6  
Sechseck 266/323/53  
-flügel 136/86/7 Abb. 126  
See 458/500 -genre 315/46 -götter 197  
-schlacht 169 Abb. XII, 2  
Seele 518/87 -wägung 572 (s. a. Psychoma-  
chia)  
Segensgestus 195/309/546/51/4/8/596  
Seidenweberei 357/8/9/60/2/603/4 Abb. 313/513  
Seldschuken 364/507/87  
Selene 518  
Selige 112 (Mahl der -) 74/86  
Semiten 126/31  
Senat 162/4/94/203 -oren 139/52/65/6  
Senkgrab 19/20/2/5/7/9/33/9/49 (s. a. formae)  
Sephora 336  
Sepolcro a mensa 31/9  
Sepulkralkunst 21/7/8/9/81/7/95/6/100/3/4/12/4/  
20/4/49/71/85/6/279/88/94/313/8/38/46/54  
Seraphim 2/351/436/572/83/6/9  
Serapis 489 Zeus- s. d. -eion 203/86/7  
Serben 497/596  
Sessel 150/93/6/343/4 Abb. 142  
Sevastokrator 569  
Sibylle 355 -inische Bücher 73  
Siegel 87/91/331/553  
Siegesgöttin 58/60/1/136/7/62/74 (s. auch  
Viktoria) Abb. 13/48/157 -kranz 164/6/416  
Abb. 362 -kreuz 117 -mal 160/1  
Sigma 82/6/202/329  
Silberarbeit (s. Toreutik)  
Silien 323/518  
Silentarii 166/7/601 Abb. XII, 1  
Silhouette 98/102/48/63/4/7/83/90 Abb. 140  
Silvanus 320  
Sima 267  
Simon Magus 518/20 Abb. 447  
Sippe, heil. 288  
Sirene 537  
Skeuophylakion 204  
Slawen 364/515/96  
Solarium 262/440/66  
Soleas 379  
Sonne 19/292/5/335 Abb. 305/7 (s. auch He-  
lios) -nrad 265  
Spatharier 421/88  
Specksteinreliefs 610/5/6



- Speichen 238  
 Sphären 531  
 Sphinx 149/609 Abb. 141  
 Spiele, öffentl. 154/92  
 Spina 166  
 Spindel 561  
 Spiralsäule 19/58/110/68/9/77/345 Abb. 46  
 Spitzarkaden 125 –bogen 253 –kuppel 252/3/97  
 Springbrunnen 61  
 Stab 52/4/5/7/60/292/5/342 Blätter– 57/354/448 Abb. 18 Eier– 58 Fischgräten– 269 Hirten– 97/149 –kreuz 117/80/9/323/6/42/7/50/444/552/62 Abb. 101/78  
 Stadt 142/62/3/9/95/258/9/62/81/6/301/30/2/50 Abb. 130/57/XII, 2-5 –göttin 99 –mauer 164/501 –tor 161 Abb. 157  
 Staffeile 139/65/7/9/521  
 Standweise 147/173/545/53  
 Statik 134  
 Statuen und –etten 106/12/34/47/8/9/50/1/2/7/8/9/60/1/5/6/200/15/25/622/322/605  
 Steatit (s. Speckstein)  
 Steilfalten 153 Abb. 147  
 Steinarbeit 135 –material 154 –marken 260 –metz 106/47 –skulptur 126/46/63/84/377/8/509  
 Stephanusbasilika (s. Jerusalem u. a. m.)  
 Stemma 421/2  
 Stern 199/265/71/326/31/531/83 Abb. 299 – von Bethleem 133/5/76 Abb. 122/4/71 – als Ornament 323/46/612/3 –kästen 612/3/5  
 Stickerei 604  
 Stifter 20/191/315/426/533/51/73/9/83/5 Abb. 191/366/545  
 Stil, ägypt. 13/25 alexandrin. 8/57 antiochen. 11/57 byzantin. 1/5/12/3/5/43/491/515/21/3/7/57/8/66/71/6/7/83/5/616 dor. 177 german. 30 got. 15/365 griech. 102/21/71 jon. 110/70 islam. 12 kopt. 26/58 korinth. 13/58/177 palmyren. 20 pompejan. 50/3/4/9 Renaissance– 1/3 romanischer – 609 russisch. 585 sassanid. 12 syr. –paläst. 11/2/3/4/30 (s. auch Kunst)  
 Stilleben (s. Genrebilder)  
 Stirschmuck 155  
 Stoa (s. Porticus)  
 Stock 103/30/332 Abb. V, 1 (s. a. Stab)  
 Strahlen 295/340/545/56/62  
 Strebe Pfeiler 217/46  
 Streumuster 353/4/8  
 Strickmotive 197/8/267/77  
 Stuckornament u. –reliefs usw. 40/51/4/8/183 /226/319/44/6/409/86/605/11  
 Stufenmotive 215/595 –pyramide 28  
 Stuhl (göttl.) 146 –wagen 162 Abb. 157  
 Stützen 368/74/7/8/84/8/91 4-system 455/6/7/8/9/460/9/71/7/83/8/90 8-system 450/61/2/81 (s. a. Säulen)  
 Sudarium 331/43/584 (s. a. Schweißstuch)  
 Sultan 245/64/379/80  
 Swastika (Hakenkreuz) 278  
 Symbolik u. –ismus 8/19/38/50-99/101/3/4/6/10/113/4/20/9/31/44/6/53/5/71/4/82/3/354/62/518/37/45/54/60/2/73/584/594/6  
 Synagoge 177/207  
 Synaxar 529  
 Synkretismus 7/71/86/107/280/316  
 Synode 519/25/45/77/98 Abb. 448 (s. auch Konzil)  
 Synthronos 229/370/84  
 Syrier (s. Syrien i. top. Reg. u. Kunst)  
 Syrinx 65/97 Abb. 42/50  
 Szenerie 521/2/4/9/31/42/57/71/6/91/2/593-95/613  
 T-Geflecht 510  
 Tabernakel 110/71/4/83  
 Tablinum 266  
 Tablionum 419  
 Tafelbild 187/8/9/297/307/12/48/9/65 Abb. 184 /6 (s. auch Ikone) –geschirr 198 Abb. 201  
 Talmud 18/207  
 Tambour 246-50/2/4/7/314/23/46/70/1/2/84/95 /402/55/7/8/9/64/8/470/1/3/81/2/91/561/70/86/90/5/6  
 Tanz 322/3/579/80 Tänzer u. –innen 166/8/94/358/602 Abb. 195/XII, 1  
 Taufe 73/4/5/104/249/50/327 (s. a. Neues Test.) –becken 247/9/50/319 Taufbrunnen 40  
 Tegurium 341  
 Teich 188/259/63 Abb. 219  
 Tempel 110/96/203/8/10/5/6/23/4/7/8/9/32/4/6/9 /41/2/4/7/9/62/77/283/301/489/517/38/86/95 (s. auch Maria)  
 Tempelgang (bzw. Einführung in d. T.) 566/7/86/7/90/12/615 Abb. XXX, 1  
 Tempion 379/89/459/62/78/91/506/8/9/10/13/54/88/600/7  
 Terrassen 139/40/3/69/87/466/501 Abb. 129/X, 1 /XII, 3-5  
 Tetraevangela 532/3/59  
 Tetrakonchos 394/5/407/81  
 –morph 129/572  
 –pylon 161/262  
 Teufel 518/9/20 Teufelin 354 (s. auch Satan)  
 Textilkunst 58/268/89/94/316/7/53/4/6-60/448/540/603/4  
 Theokoleon 234  
 Theologie 363/416/8/9/21/4/7/8/36/514/6/36/37/8/44/50/8/65/84  
 Theophanien 90  
 Theotokos (s. Gottesmutter)  
 Thermen 212/22/49/50/9/62/3/5/7/90/369  
 Abb. 207  
 Thron 154/262/95/7/310/27/9/30/1/2/7/43/4/51/525/37/8/42/5/6/47/51/4/6/61/72/4/9/83/6/614  
 Abb. 483  
 Tierinitialen 539  
 Tiere und Vogel 101/3/6/35/44/5/7/9/82/3/9/93/4/2712/6/7/89/94/9/314-19/54/9/504/29/30/1/37/40/79/80/1/6/608/9/13/6 Abb. 82/194/5/46/1/2  
 Adler 110/3/35/144/9/62/263/76/325/7/43/6/8/52/438/506/604 Abb. 141/57/99/435 Affe 149/540 Abb. 141 Antilopen 106/191/271  
 Abb. 191  
 Bär 118/37/49/93/8/521/3 Abb. 102/41/95/IX Basilisk 145/77/83/90 Abb. 173 Bock 608 Buckelochse (s. Zebu)  
 Delphin 19/61/110/200/315/22/400 Dräcke 94/518 Abb. 74 (s. a. Drachenkampf)  
 Einhorn 518/37 Elefant 149/62/540  
 Abb. 141/62/474 Ente 59/61/353 Esel 129/30/2/282/317/23 Abb. 115/20 Eule 149 Abb. 141  
 Falke 608 Flußpferd 354 Frosch 144  
 Fuchs 537/608 Abb. 521  
 Gans 106/44 Gazelle 354/609 Abb. 522  
 Giraffe 149 Abb. 141 Greif 51/60/149/505 /8/604/8/9 Abb. 38/141  
 Hahn 106/15/75/276/608 Abb. 97 Hase 191/273/94/320/426/609 Abb. 191 Hirsch 51/149 82/91/8/271/93/4/8/319/20/6/46/426/505/81 609 Abb. 141/91/294/99/502 –kalber 177 Hund 103/75/240 Abb. 82/169  
 Kamel 118/162/3 Abb. 158 Kriechtiere 149 Abb. 141 Krokodil 145  
 Lamm 2/11/60/4/6/71/87/90/4/101/4/6/7/14/8/9/31/43/6/9/82/3/95/8/200/76/85/94/317-20/3/4-26/8/30-32/47/8/50/1/416/8/573  
 Abb. 4/43/57/72/4/80/5/6/7/106/13/7/8/40/79/343/62/VII/IX Leopard 540 Löwe 19/106/44/5/9/77/83/90/1/8/9/271/6/85/9/315/8/26/54/8/9/412/508/21/3/81/96/603/4/8/9 Abb. 141/73/91/201/99/357/502/13  
 Ochse (s. Rind)  
 Panther 51/106/43/9/62/319/426/581/612  
 Abb. 141/59/502 Papageien 426/540 Abb. 474 Pegasus 60/505/603 Abb. 513 Perlhuhn 325 Pfau 19/39/59/61/2/87/92/106/44/9/74/82/200/73/6/89/94/315/6/8/20/5/408/10/26/540/604/8 Abb. 132/41/67/80/95/IV Pferd 149/59/62/4/71/94/7/518/53/79 Abb. 141/157  
 Phönix 536/7 Abb. 471 Prius 537  
 Reh 608 Abb. 522 Rind (bzw. Stier u. Kuh) 130/299/305/22/6 Abb. 141 Reiher 581 Abb. 502/591 Roß (s. Pferd)  
 Schaf (s. Lamm) Schildkröte 326 Schlange 97/9/139/426/609 Abb. 78/9/X, 1 Schwan 143 /4/320/2 Abb. 131 Seebock 51 –drache 104/83/537 Abb. V, 2 Sperber 145 Stier (s. Rind) Storch 294/426  
 Taube 61/69/77/87/97/103/5/7/10/3/20/44/9/82/200/3/94/320/5/30/1/43/6/50/413/28/537/8/40/55 Abb. 79/88/95/132/41/80/483 /IV/V, 1  
 Vogel 51/2/9/62/93/6/105/6/20/37/49/56/75/91/273/6/94/7/318/20/7/31/46/50/3/4/8/412/26/579/81/609 Abb. 39/141/91/357/502  
 Wachtel 353 Walfisch 97 Abb. 78 Waservogel 353 Widder 97/147/91/276/413/24  
 Abb. 191 Wildschwein 149/271 Abb. 141 Wolf 19/119  
 Zebu 132/62/175/299/319 Abb. 120/58/69  
 Ziege 604/106/32  
 Tierfabel 608/9 Abb. 521  
 Tigris 161/217 (s. auch Flußgötter)  
 Titanen 281  
 Titelblatt 289/93/7/532/59  
 Titularkirchen 37 –heilige 39  
 Tituli 338/55/421  
 Toga (contabulata) 152/286 Togaten 154/8  
 Toilette 197  
 Tonlampen 49  
 Tonnengewölbe 20/3/51/217/8/25/6/33/46/51/5/6/263/331/46/93/458/9/68/73/6/8/9/81/2/3/9/94/545/6/61/83  
 –kreuz 391/2/3/455/6/7/8  
 Tonsur 443  
 Topfwölbung 221  
 Tore 111/9/60/2/3/95/206/7/24/59/300/2 Abb. 105/62/96  
 Toreutik 196-200/84/612/6  
 Torso 150/4 Abb. 142  
 Torus 275/410/1/2  
 Totenbücher 280 –gräber (s. Fossor) –krönung 93 –kult 17/223 –liturgie 48/586 Abb. 505 –mahl 28/34/49/73/4/86/335 –palast 171  
 Trabea (s. Toga)  
 Tracht 103/9/24/31/4/8/9/42/4/5/6/51/2/5/9/63/6/74/5/8/81/5/189/91/285/8/90/2/303/8/9/11/8/27/8/32/3/6/42/4/50/8/9/522/9/20/3/54/5/88 (s. auch Gewandung)  
 Traditio legis 114-18/20/1/2/4/38/77/8/81/3/95/323-27/30/2/351/416/25/45/545 Abb. 96 /101/10/27/72/6/298/9/477/VII/VIII  
 Transennmuster 266  
 Transept 461/2/3/5/6/555/8 (s. a. Querschiff)  
 Trapeza 472/4/99/500/9/10/88/9/91/2 Abb. 393/427/38/598/9  
 Traum 298/9/525  
 Trecento 594/5  
 Treppe 97/135/66/7/8/224/5/36/58/63/85/98/9/374/9/579/80/6 Abb. 77  
 Tribunal 193/262  
 Tribüne 112/65  
 Tribut 166/94 Abb. 163  
 Trichorum 27/8/43/205/8/14/22/5/6/40/4/52/4/400/71 Abb. 20/1  
 Triklinium 28/43/262/380/447  
 Trikonchos 27/205/8/9/21/2/3/5/8/9/57/390/471/97/584  
 Trimorphon (s. Dēsis)  
 Trinität 306/424/8/545  
 Triptychon 312/610/3/4/5 Abb. 530/1  
 Tritonen 110/43  
 Triumphbogen 214/25/36/7/8/42/62/3/331/2/4/6/7/50/1/416/545/53/61/9/78/3/7 –kreuz 113 /7/20 Abb. 95/107/V, 1, 2 –pforte 161 –alplastik 161/3/4/5/75/89 –säule 158/280 –zug 169  
 Abb. XII, 2  
 Troggab 19/25/31/9/101/3 Abb. 80/3  
 Trompe (s. Ecknische, bzw. Nische)  
 Trophäe 162 Abb. 157  
 Tuch 112/331/58 (s. a. Schweißstuch u. Sudarium)  
 Tupos 159  
 Tür 136/7/43/6/85/99/215/25/34/47/65/6/7/9/70/83/4/5/301/2/32/5/505/8/54/8/63/9/90  
 Abb. 434/IX (s. a. Mailand, S. Ambrogio u. Rom, S. Sabina)  
 Türken 263/378/90/402/52/76/7/84-87/92/7/594/607  
 Turm 164/85/211/3/8/21/5/34/55/9/60/2/3/99/371/80/4/87/9/93/8/400/3/6/7/66/7/8/500/1/3/7/7  
 Turtura 443 Abb. 376  
 Tyche 191 Abb. 190  
 Typhon 145  
 Umgang 370/1/2/4/81/5/473/5/8/95 Säulen– 478  
 Unciale 281/4/98  
 Urne 320  
 Vandalen 447  
 Vasen 51/3/61/87/116/82/91/268/9/72/315-18/25 /7/54/410/26 Abb. 99/191/299/IV  
 Vegetation 283/5/99/303/523 Abb. 266  
 Venezianer 126/467/73  
 Venus 612  
 Verde antico 230/377/484  
 Verkröpfung 170  
 Verkürzung 136/67/73/83/519/95  
 Vermählung 118/335/6 Abb. 303  
 Verolikaisten 612  
 Verstorbene 71/81/6-89/93/101-7/12/4/24/36/44 /71/2/174 Abb. 63/80/1/4/93/110/32/64/7/V, 1/VII  
 Vierung 23/369/82/407/577  
 Viktoria 51/8/136/9/59/62/4/5/74/88/93/7/350  
 Abb. 13/38/157  
 Vogel s. lie e  
 Voluten 215/73/5/6/411/2/3/48/510  
 Vorhalle 19/24/5/221/2/40/3/58/371/2/80/1/467 /8/72-77/82/3/485/6/8/94/5/6/502 (s. auch Atrium u. Liti) –hof 493  
 Vorhang 136/283/314/260/529  
 Votivschilde 196/7/200 Abb. 199  
 Wachsmosaik 513  
 Waffen 283  
 Wage 99 Abb. 79  
 Wagen 164/9/93/5/612 Abb. XII, 2 (s. auch Quadriga, Biga) –lenker 314/580 Abb. 196/501 –rennen 166/8 Abb. XII, 1  
 Wallfahrtsstätten 37/214/29/59  
 Wandmalerei 58/93/6/7/8/9/101/25/279/86/318 /36/8/9/50/3/4/5/64/514/8/9/50/62/80-85/1/8/90/93-600 (s. auch Fresken) Abb. 46/77/8/9 u. a. m. –vertäfelung 183/370/7/448/74/86  
 Wappen 318  
 Wasser 164 –türme –263 (s. auch Zisternen)



- Weberlei 271/316/56-60 Abb. 131 (s. auch Textilkunst) -stuhl 357  
 Wirkerei 357 Abb. 313  
 Wedelranke 271  
 Wehrgang 260/501  
 Weihrauchkästchen 99/190/4/8/284 Abb. 195 -gefäße 185  
 Weinlese 607 Abb. 523  
 Wellenranke 102/11/269/71/3/4/94/334 Abb. V,1 - lesbische s. d.  
 Weltchronik 286-88/306/39/531 -gemälde 448 -gericht 288/330/438/517/55/72/3/83/5/86/8/94/8 Abb. 271 -kugel (s. auch Erde) 351/553 -richter 507/55/72 -schöpfer 576 (s. auch Gottvater)  
 Werkstatt 106/9/22/49 -marke 359  
 Wiese 195/286/9/90  
 Wirbelranke 267/71-74/410/4/509 Abb. 251/6 -rosette 137/219/65/7/9/3/408/510 Abb. 252/9  
 Wissenschaft 66/81/286/7
- Wohnhäuser 258 Abb. 248 -räume 502/3 -sitte 501  
 Wölbung 178/208/17/25/6/33/4/42/9/51/62/4/74/314/9/21/3/5/483  
 Wolken 183/295/328/9/30/3/46  
 Wulst 135/8/61/8/76/510 Abb. 171/XII,2  
 Wüstenschloß 259  
 Xenodochium 259  
 Zahnschnitt 274/377/462  
 Zapfenmotive 266/7  
 Zauberstab 77  
 Zeichnung 169/83/9/515/22/43/5/8/58 Abb. XII, 2-5  
 Zelt 305 -dach 225/45/7/8/50/3/5/7  
 Zentralbau 228/32/44-57/314/67/9/72/83/5/9/93/4/5/434/76/9/81/3/573  
 Zepter 99/154/83/553 Abb. 79/181  
 Zeremonialbild 84/5/7/93/116/37/9/332/9/51/2/4/5/40/3/79 Abb. 312 -enbuch 262  
 Zeus 91 Abb. 72. -Serapis 154  
 Zickzack 266/9/94/426/93
- Ziegel 224/6/53/5/9/62/318/68/9/71/2/86/91/3/8/9/402/7/15/52/7/458/9/60/3/6/8/70/1/7/9/81/8/9/93/5/6/7/500/1/3/8/609  
 Zierblatt usw. 286/9/90/300/474/88/9/97/504/6/7/8 -kunst 142 -motiv 164 -platten 182  
 -steine 265/7/268 Abb. 252  
 Zinnen 117/9/62/3/426/501 Abb. 188  
 Zirkus 166/7/9/93/263/579/80/612/3 Abb. 193  
 Zisterne 33/159/63/264/404/5/10/55/74 Abb. 213/317/50/503  
 Zonen 99/166/547 Abb. 79 - des Himmels 304/31  
 Zopfgeflecht 265/410 Abb. 355  
 Zungenfries 233  
 Zweisäulenkirchen 481/7/8/94  
 Zwickel (s. a. Hänge-) 96/7/110/4/9/35/65/3/9/558/9/61/70/7/89/90 Abb. 46/VII -felder 378/409  
 Zyklen (Bilder-) 83/96/122/279/325/7/48/52/3/5/41/54/6/8/65/71/3/74/6/7/9/82/3/4/86-90/4/6/8/9 Abb. 299

## Historisches Namenregister.

Mythologische, biblische und Heiligennamen sowie Volks- und Flußnamen s. im Sachregister, Länder- und Ortsnamen dagegen im topographischen Register (außer Personifikationen).

- Abdul Medschid 380 -Aberkios 66/73 Abgar 310 Accard (Samm- lung) 169 Abb. XII,3-5 Acilius Glabrio 39 Adamnanus 248 Adel- phia 122/4/5 Abb. 110 Agathias 376 Agnellus 242/396/428/33/7/9/440/1/7 Alarich 37 Alcuin 339 Alexander d. Gr. 107/48/524/40/608 Abb. 86 Alexander Severus 72 Alexios I. Komnenos 473/87/530/34/5/68/9 Abb. 468 = Angelos 616 Alfarno 236 Amalas- vintha 157/60 Ambrosius (s. Heilige) Ammonios III. 144 Am- philochoi 252/369 Ampliatius 43/54 (s. a. Rom, Domitilla-Katak.) Anastasius (Kaiser) 216 - (Konsul) 193 Andronikos I. 579/81 - II. 473/92/3/540 - III. 492 Anemas 501 Anicia (s. Juliana) Anna Dukena 484 - Komnena 364/565 Anthenios 373/6/82/6 An- toninus Pius u. -e 19/24/47/101/102/43/52 Abb. 80/V,1 Antonios Kantakuzen 497 Antonius (Erzb. v. Nowgorod) 551 Aphrodisios 332 Apollonius von Kitium 289/522 - von Tyana 72 Arcuphil 247/8 Areobindus 193 Abb. 194 Areopagita (Dionysios) 10 Arius 518 Arkadia 390 Arkadius 160/8/222/9/47/62/3/4/74/6 Abb. 226/227 Ashburnham (s. Paris, Bibl. nat.) Aspar Adabur 159/97/203/63 Asterios 313/49/60 Athanasius (s. Heilige) Augustus 152/6/227/39/67 Aurelia Batmaliku 20 Aurelian 37 -er 43  
 Baucuda 428 Bagrat IV. 480 -iden 479 Balbina 45 (s. a. Rom, Calixtus-Katak.) Barbatianus 178/562/3 Barski 468/72/562/3 Basilianer 365 Basilius d. Gr. (s. Heilige) - I. 364/90/434/5/3/4/5/8/502/6/10/24/50/1/2/3/79 - II. 461/523/9/62/83/604/15 - Me- tropolit 482 - Mosaizist 577 Bassus (Junius) 114/5/9/21/2/238/313/51 Abb. VII Beda 339 Belisar 423/47 Bellini 169 Bene- dikt XIV. 238 Benjamin v. Tudela 593 Bishai, h. 224/6 Abb. 130 Boethius 193/309/12 Abb. 287 Bonamici 569 Borromini 237 Bosio, Ant. 37/8 Bramante 236/50/543  
 Caracalla 250/90 Celsus 346/71 Chorikios 320/46/389/401/32/6 Chosru II. 332 Cimabue 588 Christophoros 456 Cisterciener 465/6 Claudian 338 Claudius, Archidiacon 433 Clavijo 460/1/87/500/3 Clemens Alex. 8/66/9/71/5/81/2/101/7/202 v. Rom 239 - Clodia (gens) s. Rom; S. Agnes-Katak. 47 Coletini I. 332 Com- modus 37 Commodilla 48 (s. a. Rom, Katak.) Corippus 436 Cornel- ius (s. Heilige) Cyprian (Pseudo-) 69 Cyril (s. Kyrril u. Heilige)  
 Damasus, Papst 14/37/43/5/6/236/8 Dandolo 592 Daniel (Syrer) 179 - Pilger 569 - Maler 584 Dante 10 Decentius 157/8 Abb. 150 Decius 82/202 Demetrios 369 Demosthenes 561 Desiderius 365 /584/5 Diocletian 6/66/82/95/126/54/61/2/3/4/5/202/59/60/2/9/7/2/369 Abb. 159 Diogenes (fossor) 43 - (Gr.) 316 Dionysius (Pseudo-) Areop. 10 Dionysios Phirrno-graphos 542 Dioskurides 289-91/4/302 Abb. 272/3 Dispatier 86 Domitian 39/40 Domitilla 40/3 (s. Rom, Katak.)  
 Ecclesius 369/70/424/7/33/42 Emerentia, h. 48 Ephraim (s. a. Heilige) Mosaizist 577 Epiphanius 338/49 Ermoldus Nigellus 339 Eys- chius 243 Abb. 237 Etheria 247/329/438 Eudokia 208/9/48/524/614/5 Abb. 533 Eudoxia 228/38/79 Eufriasius 394/400/33 - Eu- lialios 436 Eusebios v. Caesarea 10/71/119/149/202/6/7/47/51/70/7/93/310/29 - Papst 45 Eutropius (Steinmetz) 106 Exuperan- tius 178  
 Fausta 237 Felix, Konsul 193/241/330/49 - IV. (Papst) 416 Abb. 362 Flavia Domitilla 40 (s. auch Rom, Katak.) Flavier (s. Rom, Katak.) Flavius Clemens 40 Formosus (Papst) 339 - Friedrich Wilhelm IV. 380/428 Frugiler 399  
 Gains 168 Gajus (Papst) 45 Galen 290 Galerius 161/4 Galla Pla- cidia 182/242/9/343/6-49/51/3/394 (s. auch Ravenna) Georgiä h. 318 Georgios (v. Antiochia) 573 (s. a. Heilige) Germanos 424 Giordani 48 Giotto 365 Gorgonius 117/8/21 Abb. 101 Goten 168/423/47 Gregor d. Gr. 15/239/309/40/444 Abb. 287 - II. 543 - III. 550 - IV. 544  
 Hadrian 8/55/7 - I. (Papst) 248 Helena 10/48/142/3/56/8/95/207/8/37/45/323/41/2/557/602/14 Abb. 531 Heliudius Rusticus 339 Hera- klus 158/404/12/3/42/73/501/3 Abb. 357/375 Hermagoras 243 Hier- onymus (s. Heilige) Hilarius (Papst) 250/352/42 Hippolytus 150 /394 Abb. 142 Honorius 182/93/237/42/87 Abb. 270 - I. u. III. (Papst) 240/445/573 Abb. 377 Hormisdas (Papst) 412 - (pers. Prinz) 405 Hyakinthos, Abb. 544 (s. auch Nicäa) Hypatios 256/392  
 Illicius 328 Innocenz III. 327/51 Irenaeus 10/111/7 Irene 86/99/363/486/8/544/5 Isaak Angelos 487/579 - Exarch 178 Abb. 175 - Komnenos 473/4/87/509/30/69 Isidor von Milet 373/82 - d. J. 376/87/406  
 Jakobos Monachos 538/41 Jaroslaw 479/560 Johannes I. (Papst) 443 - III. 444 - IV. 445 - VII. 236/339/542/3 - Abt 293 - Arzt 184 - Diakonos 420 - von Gaza 448 - Kalligraph 296 - Philo- sophen-jäger 459/506 - Presbyter 253 - Chrysostomos (s. a. Hei- lige) 12/286/360/513/4/8/55/60/1/601/4 Abb. 511/31 - Grammatikos 518/9 - Klimakos 536/54 - Komnenos 534 Abb. 468 - Kuro- palates 461/76/86 - Laskaris 524 - in Petrone 539 - Skylizes 539 Abb. 486 - Studios 184/230/53/96/516/8 - Zimiskhes 507 Jo- sephus 207 Jovian 157 Julia Concordia 29 Julian 59/115/52-55 /7/60/5/6/525 Abb. 145 Juliane 103 - Anicia 289/90 Abb. 272 Julius II. (Papst) 236 - Argentarius 417/28 Junius (s. Bassus) Justin I. 198/269/372 - II. 395/406/36/61 Justinian 13/4/138/59 /94/7/207/8/28/44/52/6/62/3/76/89/362/1/8/9/70/2/3/7/80-86/9/90/2/4/5/400-7/9/20/1/2/3/435/6/9/40/1/7/73/507/9/51/52/70 - II. 406/442 Abb. 375  
 Kalomalas 488 Karl d. Gr. 30 Karolinger 361 Komnenen 364/5/450/61/9/82/3/4/7/92/509/10/14/34/5/8/65/8/76/7604/15 Konstans 158 Konstantin d. Gr. 6/10/1/3/48/81/5/7/8/92/110/3/9/20/6/37/9/41-47/9/50/2/5/6/7/158/64/5/7/74/5/6/87/8/202/5-8/26/8/33/6/7/40/1/7/9/50/7/9/62/3/7/70/5/89/300/10/3/29/39/41/2/68/73/81/406/518/9/25/57/614 Abb. 95/143/8/9/60/1/203/35/9/531/602 Konstantin IV. Pogonatos (?) 442 Abb. 375 - V. Kopronymos 362/3/84/545/79 - VI. 363/544/5 - VII. Porphyrogennetos 228/36/62/364/79/90/455/503/27/19/602/3 - VIII. 558 - IX. Monomachos 248/460/7/73/569/602 - X. 583 - Prinz 524 Konstantina 141/240/7/310/22/3 Abb. 128/239 Kon- stantinos Lips 456/75/83 - Rhodios 381/434/5 Konstantius II. 156/228/36/286 - Chlorus 164 - Gallus 286/322/3 Kosmas 288/9/91 /531/7 Abb. 271 Krataeus 290 Kyrril v. Alexandrien 9/311/38/555 - von Jerus. 10/207/326/44  
 Laberier 315/9 Lactantius 202 Lampadius 193 Abb. 193 Lentulus 310/323 Leo d. Gr. (Papst) 351 - III. 543 - III. (der Isaurier) 362/447 - VI. (d. Weise) 455/551 - Patrikios 527 - Prinz 524 - Protopathiar 453 Leon (Bischof) 488 Leontios 442 Abb. 380 Leopardus 328 Libanios 262 Liberius 45/238/334/7 - II. oder III. 176/7 Livia Primitiva 106 Lodovico il Moro 527 Longinos 420 Lysippos 613  
 Magnentius 157 Magnus (Konsul) 193 Makarios 202/7/560 Makedo- nios 525 Malchus 19/20/1 Male 20 Manuel Komnenos 486/7/501/576/9 Mar Aba 288 Marcellinus 39/48 Marcian 169/276 - Ma- ria Dukena 473/510 - Glabas 476 - Palaeologina 481 Martin I. 444 Masechos 210 Maternus 349 Matthäus (Pseudo) 130/332 Mau- rikios 390/447 Maxentius 119/57/368 Maximian 161/2 Abb. 159 - Erzbischof 191/5/6/285/300/1/11/2/70/423 Abb. 191 Maximin 19 Maximus 328 Medici Katharina 524 Michael III. 380/505 - VIII. 492 - Dukas II. 492 - Glabas Tarchanites 476 - Palaeologos 390 /472/81 Michael (Maler) 530 Mocius 263 Modestus 207/48/400 Mo- hammed II. 380 Morosini 181 Moses, Abt von Nisibis 226  
 Nabor 349 Narses 506 Naukratios (Mosaizist) 545 Neon 183/250/342 /52 Abb. 307/XVI Nika 228/62/373 Nikander 289/90/8/522 Ni- kephoros Phokas 583/615 - Botanistes 539 Nikephoros (Patriarch) 518-20 Abb. 447 - Proto-vestiarius 558 Nikephoros Gregoras 364/474/503 - Kallistos 558 Niketas Akominitos 364/579 Ni- kolaus V. (Papst) 248 - Mesarites 381/434/5 Nikomachi 190 Niphon (Patriarch) 495 Noam-min 20 Nonnos 14/447  
 Ollando, Francesco 321 Olympodoros 331 Ommajaden 58/259/66 Opplan 522 Orestes (Konsul) 192 Origenes 8/69/72/202 Ormuzd 2 Orseolo 603 Otto II. 365 - III. 196  
 Palaeologen 364/492/3/5/6/503/9/40/604/15 Pammachius 259 Pankratius 37/309 Pantaleon (Maler) 530 Paschalis I. 544/7 Paul III. 250 - V. 527 Abb. 241 Paulinus von Tyrus 206 - Nolanus 241/330/1/8/49/432 Paulos (v. Saloniki) 546/8 Paulus Silentiarius 14/362 /76/7/80/436/47/8 Pelagius II. 238/40/444 Persius 73 - Petronilla



86/236 Abb. 67 Petrus, Presbyter 238/332 - Chrysologus 276/350  
 Philo 8 Philocalus 43 Philostratus 320 Philoxenos 194/263/405  
 /10 Abb. 317/50 Phokas 341 Photios (Patriarch) 364/454/5/549/50  
 /1/3 Pietro Peccatore 177/8 Abb. XIII, 1 Pippin d. K. 603  
 Pisano (Giov.) 130 Pomponia (gens) 43 Pomponius Laetus 37/8  
 Priskos 473 Probianus 193/7 Abb. 192 Probus (Konsul) 193 Pro-  
 projecta 197 Proklos 166 Prokop von Caesarea 14/262/362/72/67/8  
 1/5/6/400/1/47 Prudentius 15/306/7/38/9/48 Psellos 364/565 Pto-  
 lemaer 8/59/290 -us 288 Pudens 39/239/328 Pulcheria 228/64/  
 339/616 Pythagoras 72  
 Rabula 293/4/5/6/7/304/24/55/517 Reparatus, Erzbischof 441/442/6  
 Abb. 375 Rinaldus 178/83 Abb. XIII, 2 Roger II 573/4/81 Ro-  
 manos, Melode 10 - I. Lakapenos 455/6/604 - II. 461 - Argyros 460  
 /80/1V/614/5 Abb. 533 Rufus 290  
 Sadi 20 Samuel (von Bulgarien) 479 Schedel 382 Schenute 9/146/  
 7/224/5 Seleukiden 160 Selim 264/390 Sergius (Papst) 199/212/  
 6/7/53/4/308/10/46/601 Abb. 286 (s. auch Helige) Severus, Ale-  
 xander 72 - Septimius 262/316 -er 102/316 Simplicius 248/  
 338 Siricius 239/328 Sisinnios 354 Sixtus II. 43/394 - III. 238  
 /40/50/331/4/7 Abb. 253 Skylizes 579 Sokrates 316 Sophokles 172  
 Stephan (Pliger) 486 - III. 543 Stephanus (s. auch Heilige), Bi-  
 schof 241/321 Stilicho 193/360 Symeon Metaphrastes 527 Symeon  
 (Maler) 530 (Symeon Stylites, s. Heilige) Symmachus 190 -us  
 (Papst) 239/40/432/42/5 Abb. 377

Tarselius 43 Terenz 282 Tertullian 17/60/2/71/4/5/202 Theodolinde  
 340 Theodora 157/8/60/362/72/81/423/47/529 Abb. 154/361 - (Nach-  
 folgerin des Romanos) 460 - Gem. des Michael Dukas 492 Theo-  
 doric d. Gr. 29/30/159/242/5/50/76/339/42/9/96/407/23/37/9/40/7  
 Abb. 22/3/373 Theodoros I. 446 - Architekt 400 - Erzbischof  
 182/272 Abb. 180 - Presbyter 420 - Metochites 473/4/92/569/88/9  
 Studites 550/4 Theodotos 519/43 Theodosius d. Gr. 19/158/8/9/66/  
 8/93/6/208/9/28/42/8/62/3/70/5/7/370/503/25 Abb. 163/240/XI 11, 1,  
 3-5 - II. 264/390 (s. auch Eudokia) Theophanes 436 Theophano  
 365/411 Theophilus (Kaiser) 363/80/501/2/505 - Patriarch 286/7  
 Abb. 270 - (Erzb. v. Saloniki) 545 Theophilus (v. Antiochia) 203  
 Theophylaktos (Maler) 584 Tiberius 310 - Bruder Justinian II.  
 442 Abb. 375 - Sosandros 19 Timanthes 187 Trajan 152/336  
 Treburius Justus 89/91 Abb. 71 Turtura 443 Abb. 376  
 Ugonio, Pompeo 321/3 Urban I. 549 Ursicinus 417 Ursus 242  
 Valens 157/8/60/263 Abb. 150 Valentinian I. 157/8/82 Abb. 151  
 - II. 196 - III. 124/82 Abb. 179 Valentinus 286 Valeria (gens) 59  
 Valerian 45/7 Valerius, Expräfekt 124 - (Bräutigam der heil.  
 Cäcilia) 239 Veneranda 86 Abb. 67 Vergil 280/3 Vettier 62 Vibia  
 86  
 Wilhelm I. (v. Sizilien) 573 - II. 574  
 X(Anonymi) 169/247/309/21/9 Abb. XI, 3-5  
 Zacharias I. 542/3 Zacharias (Weber) 359 Zeno (Kaiser) 232/56  
 Zephyrinus (Papst) 43/6 Zeuxippos 263

## Topographisches Register.

Aachen 30/191/359/602  
 Abchasien (s. Mokwi)  
 Abu el Achem 24  
 - Girgeh 354/5  
 - Minah (s. Menassadt)  
 - Schennis 226/339/55  
 - Sergah 226  
 Achmim 25/359  
 Achia 573  
 Achtamar 395  
 Acre 268/9 Abb. 254  
 Adabazar 609  
 Adalia 232/67  
 Adana 200  
 Adria (-Küste) 243/4/399  
 Ägäische Inseln 22 - Meer 170  
 Ägypten 9/22-26/8/50/4/79/96/8/9  
 /142/4/5/6/7/50/91/2/18/22/3/  
 47/77/87/9/99/304/9/11/26/32/  
 53/6/8/9/60/91/442/584  
 Aenos (-Ferdijk) 487 Abb. 417  
 Afamia (s. Apamea)  
 Afrika, Nord-13/4/26-29/100/6/25  
 /49/75/218/22/7/40/3/315/6/403  
 /47  
 Agemuni Ubbekar 27 Abb. 20  
 Ajatzam (s. Amaseia)  
 Aladja Jalla 257/74/369/91/478  
 Alakisse 457  
 Alaya Kilise 255  
 Albanien (s. Podgoriza)  
 Albano 49  
 Al Baramus 226  
 Albenga 249/331/50  
 Aleppo 200/14/57/77/318/87  
 Alexandria 7/8/9/12/5 Sepulkrate  
 Kunst 22/4/5/6/34/8/63/4/8/70/  
 2/5/6/9/81/2/3/91/4/5/6/7/8  
 Abb. 16/76 Baukunst 207/18/  
 20/2/5 Plastik 101-7/20/41-47/  
 8/54/6/76/89-91/285 Abb. 190  
 Malerei 283/91/311/6/39/517/21  
 /2/5/33  
 Algier 112 Abb. 93  
 Al Hatra (s. Nitris)  
 - Mu-Allah (s. Kairo)  
 Altiadoga 491  
 Alui 315  
 Amalfi 603  
 Amaseia 180/11/348 Abb. 178  
 Amba Bischai 226  
 - Schenute (Schanuda) 146/7/  
 226 Abb. 137  
 Amida 218/51/4/6/66/9/609  
 Amphisia 488  
 Amwas 249  
 Anagni 612  
 Ancona 117/8/21/316/606 Abb. 101  
 Andaval 233  
 Angelo (S.) 603  
 in Formis 365/585  
 Ani 480/1  
 Ankyra 227/393/409/14/51/2/73  
 Abb. 340  
 Anio 506  
 Annuna 220  
 Antinees 25/226/358/9  
 Antiochia 9/10/1/2/84/114/203/54  
 /62 Baukunst 210/6/46/51/2/4/  
 60/5/7/9/71/7/369/70/404/14

Plastik 101-8-26/63/76/85/6/98/  
 420/40 Malerei 291/5/9/324/5/7  
 /46/52  
 Anz 210  
 Apamea (-Diner) 210 393  
 Aphrodisias 152/3/4/6/7/60/227  
 Abb. 144/7/56/57/225  
 Apulien 34/158 (s. auch Barletta,  
 Venosa) usw.  
 Aquae Silviae 48  
 Aquileja 243/4/50/315/604  
 Aquitanien 125  
 Arabien 259  
 Ararat (s. Etschmiadsin)  
 Arbe 606  
 Arch-Zara 27  
 Arcia 488  
 Argaeus 233  
 Argolis 488  
 Arles 29/100/9/10/2/3/6/20/2/3/75  
 Abb. 89/91/100/5/6  
 Armenien 161/2/296/7/395/479/83  
 /92/508/40 Abb. 157 (s. auch  
 Etschmiadsin)  
 Arnas 218/69  
 Arta 607 - Blachernenkloster 492  
 - Katapanagia 492 - Parago-  
 ritissa 468/9/70/92/3/510/79  
 Abb. 398/9 - Theodoros 492  
 Asien, Vorder- 21/58/160/3/362/9  
 Assiut 200  
 Assuan 226/58/9  
 Assyrien 139/62/3  
 Asteri 488  
 Ateni 481  
 Athen 148/9/594 Apostelkirche  
 395/58/81 Asomatonkirche 488  
 Gorgopiko 489/507 Abb. 419  
 Johannes Mangutis 477 Kap-  
 nikarea 489 Likodimu 465  
 Metropolis 489/609 Michael-  
 kirche 488 Parthenon 234/489  
 /582 Philippuskirche 477 Ta-  
 xiarches 599 A. Theodoros  
 488 Theseion (Museum) 506/8  
 Abb. 435 Zentralmuseum 149  
 /606/7/9/10 Abb. 141  
 -, Eleusinische Straße 465  
 Athos 5/6/21/36 -klirchen 472/96  
 -klöster 364/479/97/521/95/7/9  
 /616 Chilandari 472/97/500/96/  
 7 Abb. 426 Dionysiu 497/597  
 /8/604 Dochariu 497/598/9/  
 604/8 Abb. 425 Esphigmenu  
 472 Karakallu 599 Karyas 479  
 /596/7/9 Kutlumu 497/598  
 Lawra 258/472/499/597/8/9/  
 609 Abb. 402/3 Molivokiissi 599  
 Pawlu 596 Philotheu 599 Pro-  
 kopios 598 Russikon 472/616  
 Watopadi 289/364/472/99/593/  
 6 Xenophontos 598 Xeropo-  
 tamu 590/9/609/16  
 Athripe 9/155/354  
 Attika 153/459/60/88 Kaisariani  
 455/8/9/87/8/9/599 Abb. 388  
 Aulis 471

Baalbek 206/8/23/67/8/78  
 Babiska 211/2/65/6/7 Abb. 251  
 Babylon 79 (s. auch Kairo)  
 Bagdad 266/363/502  
 Bagnacavallo 399  
 Bakirha 212  
 Bakuza 211  
 Balkan 594  
 Barletta 158/9/60 Abb. XI  
 Basel 194  
 Baudeh 212/59  
 Bawit 3/4/26/58/91/137/43/5 6/  
 258/66/71/7/309/10/43/54/5/442  
 /45 Abb. 2/135/6/255/63/88/312  
 Bedia 481  
 Behio 212/65  
 Benevent 34  
 Benian 219/21  
 Beresow 199 Abb. 201  
 Berlin, Kgl. Bibl. 193/7/Itala/7/  
 282/336 Abb. 192/XVII, 2 u. 3.  
 Kaiser-Friedrich-Museum 103/  
 4/42/6/7/9/54/5/70/2/5/7/80/1/  
 2/4/6/7/9/90/1/142/3/4/5/55/6/  
 93/5/6/7/200/65/6/7/8/71/3/4/6/  
 7/309/10/40/57/8/9/358/60/410/  
 1/2/48/510/82/606/7/8/10/15  
 Abb. 82/130/2/4/7/49/66/70/8/83  
 /7/9/98/252/3/5/8/9/63/288/306/  
 13/355/7/515/7/20-22/5/6/9/31/  
 2/5 Kunst-Gewerbe-Museum  
 603/4 Abb. 513 Campo santo  
 428 Abb. 367/8  
 Beschindelaja 19  
 Bet Auweda 249  
 Bethlehem 12/9/208/9/28/9/75/  
 310/39/41/5/53/90/413/31/45/  
 576/7/9/81/600 Abb. 202/4  
 Betursa 211/76  
 Bimbirkilise 232-4/43/51/2/7/369  
 /478 Abb. 231/42  
 Bithynien (s. Nîaa, Syge, Triglia  
 u. a. m.)  
 Bobbio 186/98  
 Bööten (s. Skripu)  
 Bologna 188/96/612/5  
 Bollari 488  
 Bolensa 49  
 Bonorra 34  
 Bordj el Indi 315  
 Bosnien 175  
 Bosra 253/4  
 Brescia 185/6/8/91/3/8/300/7/27  
 Abb. 182/93/285  
 Brindisi 584  
 Brüssel 148/51/245  
 Brüssel 157/286 Abb. 156  
 Bukovetsa 496  
 Bulgarien 479  
 Busluk Fesek 391  
 Byzanz s. a. im Sachregister (by-  
 zantinische K. u. Stil) 5/7/101-  
 /2/3/4/361/2/3/4/5/9/70/405/15/  
 76/515/19/21/3-25/43/61/8/73/9/  
 59/606/8 Baukunst 209/10/22/  
 27/8/9/30/51/6/9/62/3/4/9/70/2/  
 8/367/8/9/70/2/87/395/8/408/  
 15/6/7/21/42/3/6/8/58/60/7/79/  
 81/3/7/92/3/4/501/4/7/10 Pla-

stik 96/129/141/2/9/50/4/5/6/8/  
 9/61/3/5-70/3/4/5/6/9/81/2/3/  
 192/3-96/8/9/263/70/4/80  
 Abb. /152/63/9/70/XII, 1, 3-5  
 Malerei 281/4/5/8/9-91/3/6/7/8/  
 300-3/8-12/39/41/2/8/50/1/2/9/  
 60/9/70/2/3/6/80/1/3/516/33/36  
 Abb. 321/2/9/30/1  
 Achmed-Pacha medjid 485/  
 502  
 Anastasia 483  
 Andreaskirche 409/11/4  
 Apostelkirche 228/30/69/80/2  
 /434/5/70/1/529/51/6/70-kleine  
 461 Abb. 328/81  
 Atik-Mustapha-Pascha-  
 Djami = Petrus- u. Markus-  
 kirche 391  
 Augusteon 159/262  
 Awret-Bazar 168  
 Balaban-Aga-Djami 470  
 Bible House-Zisterne 503  
 Blachernenkirche 228/339  
 -palast 228/88/9/395/404/34/41  
 /7  
 Bodrum (Eschrefiye-Sokagh)  
 405 - Zisterne 503 - djamissi  
 s. Myreleion  
 Bukoleon s. Hormisdas Pa-  
 last  
 Chorakirche (= Kachrije  
 Djami) 390/473/4/5/83/92/500/  
 9/10/1368/9/574/88-95/600/7  
 Abb. 404/5/6  
 Fethije-Djami = (Pamma-  
 karistos) 476/7/510/90 Abb. 407  
 Gastria Kloster (= Sand-  
 jakdar-Djami) 470  
 A. Georgios (s. Peribleptos)  
 Gül Djami 4/5/13/452/4  
 Abb. 7  
 Gül Hane (Zisterne) 404  
 Hebdomon-Palast 228/370/2  
 /503  
 Hippodrom 159/62/5/406/612  
 Hormisdas-Palast 372/405/6  
 /501 Abb. 351  
 Jerebatan-Seral-Bodrum  
 404  
 Johanneskirche 228  
 Johannes in Trullo 485  
 Ius-Basilika u. Palast 404  
 Irene (Basilika) 383/545  
 Irene (Agi) 228/381/3/4/5/6/  
 92/448 Abb. 329/30/1  
 Isa-Phenari - djami 456/75  
 Kachrije-Djami (s. Chora-  
 kirche)  
 Kaiserpalast 158/262/3/406/  
 7/40/502 Atrium 502 Bryos  
 502 Chalk 150/95/262/362/  
 407/47 Chrysotriklinos 406/  
 502 Daphne 263/406/502 Ju-  
 stinianios 406 Kenurleon 502/  
 5/79 Lausiakos 406 Margari-  
 tis 502 Phiale 502 Pyxitis 502  
 Sigma 502 Skyla 406 Trikli-  
 nien 502 Trikonchos 461/502  
 Tzykanisterion 502

Kalender-Djami (Panagia Diakonissa) 309/89/90/2/413/83 /509 Abb. 337  
 Kecharitomene 487  
 Klisse-Djami (s. Theodoros)  
 Kodja-Mustapha-Pacha-Djami 390 Abb. 338  
 Kyrosbasilika 228/434/529 Abb. 460  
 Mauern 404/5/501/3 Abb. 351 /429  
 Michaelskirche 372  
 Mu ĩlak Kemer 404 Abb. 349  
 Myreleon (Bodrum-djami) 455/6/510 Abb. 386  
 Nea 454/5/6/82/7/90/502/50/1/60  
 Obelisk 166-68/9/70/3/4/6/83 /93/263/74 Abb. XII, 1/163  
 Oktogon 253  
 Ottomanisches Museum 3/135 /47/8/9/52/3/7/9/60/9/74/5/7/80 /1/4/9/7/200/412/6/6/7 Abb. 1/124/5/38/9/40/4/7/68/9  
 Pammakaristos (s. Fethiye-djami)  
 Panachrantos 475  
 Panagia Diakonissa (s. Kalender-djami)  
 - Muchiottissa 481/606  
 Pantanassa 487/510  
 Pantepbptu (Eski İmaret-djami) 484/5 Abb. 414  
 Pantokrator (Zeirek-djami) 485/6/7/509/10 Abb. 415/6/39  
 Peribleptos 172/460/576/606  
 Petrus- u. Markuskirche (s. Atik-Mustapha-djami) Paulus-Basilika 372  
 Philoxenos (-Zisterne) 405/10 Abb. 350  
 Psamatia 170/2/3/5/84  
 Sandjakar-djami (s. Gastria)  
 Serail 404/502/3/5/3  
 Seraskierat 412 Abb. 357  
 Sergios und Bakchos 372/3/80/405/9/13/61 Abb. 321/2  
 Sophia (-Basilika) 373/383  
 Sophia (Agia) 5/13/4/228/62/3/364/73-80/1/3/4/5/7/94/407/9/10/411/3/21/3/32/5/6/48/509/51/2/6/84/604 Abb. 316/23/4/5/6/434/XXII  
 Stephanosbasilika 263  
 Studiosbasilika 184/230/73/4 /5/319 Abb. 228/57/8  
 Sulu-Monastir (s. Peribleptos)  
 Tekfur Sarai 503 Abb. 429/XXVI  
 Theodoros (Agios) = Theotokos (= Klisse djami) 150/483/4/5 Abb. 412/3  
 Topographie:  
 Anaplis 372 Blachernen-viertel 503 Bosphorus 362/5/7 /72/406/7/67/502 Daje Kadyñ sokagh 503 Forum Arkadii 262, - Konstantini 262/404, - Tauri 262, - Theodosii 262 Gefängnis des Anemas 501 Goldenes Horn 174/404/501/3 Goldenes Tor 263/72/75 Kunkapu 501 Magnaura 262 Mangana 460 Mese 262 Mesolophos 380 Milion 262 Phanariotenviertel 481/501 Philadelphion 155 Propylaion 263 /72/6 Schloß der 7 Türme 263 Säulen, die 1001 (s. Philoxenos) -hallen (Troaden-sische) 262 verbrannte - 262 Selim Moschee 264 Stoen der Universität 404 Taurusplatz 159/68 Arkadius - 168/9/270/4/80 Abb. XII, 2 Theodosius - 168/9/20/280 Abb. XII, 3-5 Xerolophos 168  
 Caesarea 315/519  
 Cagliari 34/79/93/4/5/9/105/315 Abb. 74/5  
 Cambridge 305 Abb. 284  
 Camerina 390  
 Campanien 35  
 Canicattini 33  
 Canosa 158/603  
 Capua 241 - Vetere 343/53/432/547 (S. Prisco)  
 Carpinano 584  
 Carthago 26/7/176/88/316 Abb. 171

Casaranello 331  
 Castel Arquato 604  
 Castel Brivio 198  
 Castiglione 390  
 Cava delle Porcherie 31  
 Cefaili 574  
 Cesato 399  
 Chalkedon 349  
 Chalkis 22/181/4/235/75/6/387  
 Chambéry 611 Abb. 527  
 Chefa d'Amer 19 Abb. 11  
 Cherchel 27/315  
 Chersonnes (taurischer) 235/78/382/471/7  
 China 358  
 Chios 468/99 Nea Moni 461/7/8/9 /70/99/500/10/60-65/8/73/82/3 Abb. 396/7/427/87/88  
 Chiusi 49  
 Chonika 488  
 Chopi 481  
 Cividale 605/11/12  
 Classis 398/440 (s. Ravenna, S. Apollinare in -)  
 Clermont 111  
 Constantina 20  
 Cortona 615  
 Cuzzo Guardiole 34  
 Curtea s'Argysch 496  
 Cypern 198/284/349/458 Angelo-ktistos 552/3/600 Kanakaria 432 Abb. 369 Kyra 432  
 Cyrenaika 22-26/218  
 Cyrene 9/25/8/54/7/62/5/75/93 Abb. 17/8/51  
 Dalmatien 29/30/243/606  
 Damaskus 208/67/346/400  
 Damas el Caritá 27/8/220/2 Abb. 218  
 Dana 21/21/59  
 Daphni 235/58/465/6/99/560/5-68 /9/71/6/87/608 Abb. 393/4  
 Dara 277  
 Dar el Kus 221/2 - Kita 210/1/2  
 Daschlug 143/5/266 Abb. 133  
 Dehes 212  
 Deir 395 - el Abiad (s. Thebais)  
 - el Achmar (ibid.)  
 - es Suriani 226/355/442/584  
 - Nawa 210  
 - Seman 211/2/4/5/59 Abb. 206  
 - Seta 250  
 Dellosa 258  
 Dellys 132/5/4/20/2 Abb. 93  
 Delphi 235  
 Denderah 226  
 Derbe 251  
 Dere-Ahsy 392/4 Abb. 339  
 Der el Malak 226  
 -es Salib 226  
 - il Kahf 259  
 Deutschland 15/365  
 Diana Veteranorum 403  
 Diarbekr (s. Amida)  
 Djebel Barischa 210/2  
 - il Ala 210/2  
 - Riha 210/2  
 Djemila 219  
 Dikelitatsch 233  
 Donau 168 -länder 29  
 Dranda 481  
 Dresden 611/5  
 Dscharak 233  
 Dschebedsch-Köi 404  
 Dschinndeirmenê (s. Surp Hagop)  
 Düsseldorf 359/604  
 Edessa 9/12/216/51/310/8/411  
 El Bagauat 25/58/96/7/8/9/125 Abb. 19/46/77/8/9  
 El Barah 19/20/1/211/65/7/8/9 Abb. 14  
 - Beida 219  
 - Hamiet 221  
 - Kastal 259  
 - Tuba 259  
 Eleusis (-inische Straße) 465  
 Emesa (Homs) 198/9/387  
 Enegil 457  
 England 611 (s. a. London, Cambridge 305 Abb. 284)  
 Ephesus 232/8/56/69/310/8/37/81 /92/430/2 Abb. 247 - Johanneskirche 381 - Marienkirche 232/56/392/4/402 Abb. 247  
 Epirus 364/492/579/88  
 Eregli - Bischofspalast 502 Metropolis 453 Abb. 385  
 Ertozminda 481  
 Esneh 25/226/584

Esra 253 Abb. 244  
 Estremadura 196 Abb. 199  
 Estrurien 49  
 Etschmiadsin 188/9/296/310/95/481 Abb. 185/279/80/342  
 Fafirtin 212  
 Falul 253  
 Feredjyk (s. Aenos)  
 Fersandyn 457  
 Fiesole 610/1 Abb. 524  
 Firuzabad 257  
 Florenz 188/94/594 - Archäolog. Mus. 197 Bargello 188/604/12/3/4 - Carrand-Sammlung 195 - Laurentiana 201/4/7/88/9/93 /4 Pal. Riccardi 170/4 S. Miniato 579 - Uffizien 157/8/200 Abb. 151  
 Frankreich 15/365  
 Fünfkirchen 29  
 Galatien 255  
 Galaxidi 453  
 Galiläa (s. Chefa d'Amer, Pannas u. a. m.)  
 Gallien 14/29/100/1/3/5/8/9/11/3/4/8/9/21/2/5/6/31/6/7/73/5/304  
 Gargyn-Kalessi 501  
 Gastuni 488  
 Gaza 209/29/47/300/20/1/46/448 - Memorien 389 - A. Sergios 389/401/32/6 - Stephanusbasilika 389  
 Gebl el Ter 25  
 Gelati 481/602  
 Gent 196  
 Geraki 495  
 Gerasa 257/62/369  
 Gereme 458/233/582 Analipsis 458/582/3/7 Doghaliklisse 583 Elmalayklisse 458/583 A. Georgios 583 Karanlyklisse 583 Panagia 478 Saradschaklisse 583 Täuferkirche 583 Theotokos 583 Tscharikliklisse 583  
 Geziret el Matuga 226  
 Gineti 226  
 Girgenti (Grotta Frapani) 34  
 Goluchow (Schloß) 601  
 Gortyn 390/1  
 Grado 198/243/4 Dom 399 S. M. della Grazia 399  
 Gran 602  
 Griechenland (s. a. Athen, Attika u. griech. Kunst) 22/77/101/2 /4/10/4/22/6/7/47/227/34/5/361 /2/3/90/458-60/65/7/79/87/90/3 /507/9/19  
 Groticelli 34  
 Grottaferrata 573/600  
 Grusien 479  
 Guesseria 219  
 Gülbagtsche 232/3/43/9 Abb. 230  
 Hadrumetum (Susa) 27  
 Haidra 404  
 Halebie (Zenobia) 216/7  
 Halvadere 391  
 Hannover 615  
 Harab es Schems 212  
 Harda 24  
 Hass 21/267 Abb. 15  
 Hauran 210/2/5/53  
 Heliopolis 158/66  
 Heluan 278  
 Henchir el Atech 219  
 - el Azreg 219  
 - Guelli 219  
 - Msadine 315  
 - Resdis 219  
 - Tikubai 219/21  
 - Zaira 198  
 Heraklea (s. a. Latmos II. Eregli)  
 See von - 458/500/83  
 Hermostis 223  
 Hermostal 369  
 Hidra 219/21  
 Hierapolis 66/73/232/51  
 Homs (s. Emesa)  
 Hydralis 263  
 Hymettos (s. Kaisariani u. Asteri)  
 Iblizu 212  
 Ibrihim 233  
 Id Deir 215  
 Ikonium 252/369/609 Amphilo-chioskirche 457  
 Il Anderin 21/210/2/53 - Habat 259 - Umtajeh 210  
 Ilanliklisse 457  
 Indien (s. I. Sachreg. Personifikationen)  
 Ir Rubahe 212

-Isaura 251  
 Isaurien 22/136/233/55 Abb. 126 /346  
 Islanköi 457  
 Istrien 243/399  
 Italien 14/5/23/9/30/4/50/100/25/37/70/92/240/1/2/3/98/9/300/58 /64/5/99/414/32/47/91/514/5/72 /8/84  
 Iwiron 472  
 Jaffa (Sammlung Ustinow) 131 Abb. 119  
 Jambuda 132  
 Jarun 209  
 Jediler 500/87  
 Jeljaz 212  
 Jerasa 209  
 Jericho 279/81 Abb. 265  
 Jerusalem 97/111/5/6/7/207/8/36/42/7/67/77/91/7/8/310/7/8/20/4/8/9/31/2/9/40/1/400/29/68  
 Topographie: Goldenes Tor 400/13 Haus des Kaiphas 438 Ställe Salomos 400 Tempelplatz 400 David-Moschee 411 El-Aksa-Moschee 400/13 Eleonakirche 207/9/47 Gräber 12/8/9/266/7 Abb. 9 Heil. Grab 10/2/187/8/206/42/7/312/400/13 /569/602 Abb. 184 Heil. Stätten 19/242/7/339/40/1 Katakombe am Ölberg 19 Memorialkirche 438 S. M. Nea 400 Stephanusbasilika 208-9 Tabor- 577 Zionkirche 329/30/438/573/604  
 Jürme 255  
 Kabbary 22  
 Kabr Hiram 317/8  
 Kadi Kalessi 501  
 Kairo Al Mu'allaka 146/7/226 Abb. X, 2 Amba Schanuda 226 Mari Mina 226 Museum 143/4/6/7/55/9/607/16 Abb. 131  
 Kairuan 266/70/8  
 Kaiwe Assar Adassi 458  
 Kakh 217/57/69  
 Kalabaka 478/599 Abb. 408  
 Kalat Seman 211/3/4/5/49/53/5/8 /76 Abb. 211/43/XIV, 1/2  
 Kalb Luzeh 213/5/6/66/8 Abb. 208  
 Kalodja 228  
 Kanasir 136  
 Kanawat 215/67  
 Kanitellidis 233  
 Kapigieri 458/500  
 Kappadokien 233/391/457/8/78/582/600  
 Kara-Dagh 233  
 Kardamena 228  
 Karnak 223  
 Karthago 26/7/8/176/88 Abb. 171  
 Karystos 229  
 Kasr il Abiad 259 - Ba'ik 259 - ibn Wardan 387/8/9/407/13 Abb. 335/6  
 Kaukasus 481/3/92  
 Keft Birim 207 - Zeh 217  
 Kene 155  
 Kerratin 212/58  
 Kertsch 22/62/184/8/97/8/235/75  
 Kerynia 198/200 Abb. 201  
 Kesteli 234  
 Kherbet-bu-Addufen 27/220/2 - Hass 211/2 - il Katib 212  
 Kiew 308/10/1/579/85/6/Abb. 286 /9 Michaelskirche 570/606 Sophienkathedrale 447/81/479/80 /2/91/559/60-62/4/70/80/1/6/608 Abb. 409  
 Kilikien 22  
 Kitium 288/458/552/3  
 Kleinasien 9/11/2/3/22/59/609  
 Baukunst 203/27/43/9/51/4/5/6 /7/67/8/74 Plastik 108-22/35/6 /47/9/50/64/5/70/1/3/4/9/80/1/5 /362/4/8/9/73/83/90/2/402/9/57/70/1/8/88/507/8/83/7 Malerei 298/318/53/69  
 Koja-Kalessi 136/7/254/5/7 Abb. 126/246  
 Kokanaja 211  
 Köln 69/316/59 Abb. 56  
 Kom 189 - es Schugafa 24/189 Abb. 189/11  
 Konia s. Ikonium  
 Konstantina (Wiranschehr) 251/2/  
 Konstantinopel (s. Byzanz)



Kopenhagen 105 Ny Carlsberg-  
134/56/7/8/77 Abb. 123/52/3/5/  
155  
Korfu 488/599  
Koroni 488  
Korykos 22  
Kos (s. Kardamena)  
Kreta 596/7  
Krim (s. Kertsch)  
Krina 470/93  
Ksedjbeh 212  
Kursenteh 210  
Kuseir-Amra 58/353/4  
Kutais 480/1  
Ladoga-Georgskirche 586  
La Gayole 102 Abb. V, 1  
Lai 235  
Lakonien 594  
Lambes 219  
Lamigigga 220  
Lamsa 404  
Lamta 27  
Larnaka 552  
Latmos 458/71/8/99/500/83/6/7/  
600 Abb. 505/6  
Lattakieh 262  
Lawra (s. Athos)  
La Voute Chilhac 188  
Lechne 481  
Le Mas d'Aire 105 Abb. 84  
Le Puy 118  
Leyden 110/3/20/1  
Libyen 96/9/142  
Limburg a. d. Lahn 602  
Ljubiten 496  
Livorno 189  
London 184/7/8/95/7/200 Abb.  
197 British Mus. 189/92/5/8/  
283/4/93/613-15 South-Kens.-  
Mus. 186/7/8/90/8/358/9/361/  
601/3/12/6 Abb. 201  
Lukas (Hosios) 553-58/61/2/3/4/5/  
7/9/99/600/9 Abb. 48?  
Lydda 12/30/431  
Lykien 22/255  
Lykos 263  
Lyon 111/603 Abb. 513  
Maastricht 358  
Macedonien 364/5/450/7/8/60/96/  
510/70  
Madeba 209/62/317/8  
Madrid 196/293/579 Abb. 199  
Maandertal 369  
Magnesia 369/508  
Majafarkin 217/57/69/77/609  
Mailand 6/113/38/216/75/426/578  
Archäolog. Mus. 157/8 Abb. 154  
Basiliken 241/2 Domschatz  
186/7/8 Abb. 184 Rotunden  
249/54 S. Ambrogio 118/9/37/  
40/83/99/241/2/67/84/359/579  
Abb. IX S. Aquilino 249/328  
94/429/30 Abb. XIX, 2 S.  
Lorenzo 249/54/394/5 Abb. 341  
S. Nazario 197/431 Abb. 200  
S. Satiro 349 Trivulzi-Samm-  
lung 187 Abb. 184  
Malta 30/4/316 Abb. 25/292  
Malvagna 390  
Mambretal 208  
Manolada 471 Abb. 400  
Manosque 117 Abb. VI, 2  
Mar-Anania 293/4/324  
Marata 212  
Mar-Augustin 217  
Mardin 293  
Mar Eljan 271  
Mareotis (s. Menasstadt u. a. m.)  
Mar Gabriel, Jakob, Ibrahim 218  
Mari Mina (s. Kairo)  
Markow 496  
Mar-Kyriakos (s. Arnas)  
Marmara-Insel und -Meer 170/405  
753/e. a.  
Marseille 29/116-9  
Mar Sowo 217  
Martwilli 481  
Marusinač 243  
Massakhit 25  
Matifu 220/1/2/55 Abb. 217  
Mauretanien 278  
Mauridjankoi 458/883  
St. Maximin 117/8 Abb. 103  
Mazylyk 234  
Medjel 258  
Medinet el Fajum 266/71  
Abb. 255  
Megalae Pytae 493  
Meidfa 27/220  
Melegob 507

Melnik 501  
Melos 22/34/315  
Menasstadt 25/222/3/7/8/9/30/1/2/  
5/49/59/75/7/411 Abb. 226/7  
Ménerville 27  
Menet Adassi 471  
Merbaka 488  
Meriamlik 256  
Meschun 21  
Mesembria 479  
Mesopotamien 9/10/2/9-21/73/162  
99/205/16/7/8/33/51/4/7/69/75/  
77/88/91/3/317/8/91/5/411/507  
8/40  
Messina, S. Gregorio 574  
Meteoraklöster 478/96/7/9/596-98  
- Barlaam-496/7 Hypapante  
596 Johannes 594 - Nikolaos  
390/598 Pantanassa 595 Peri-  
bleptos 594/5 Stephanos 497/  
596 A. Trias-496/599  
Mgarah 268  
Mirajah 253  
Milet 203/33/50/66/318/9 Abb. 294  
Mirosh (Erlöserkirche) 586  
Mistra 509/10/596/600/6 Abb. 509  
/10 XXXI/II - Aphendiko (s.  
Brontocheion) Bischofspalast  
50/3 Brontocheion 493/4/500  
Abb. 421/2 Evangelistria 494  
509/10 Abb. 439/40 Fränk.  
Burg 493/501 Abb. 428 Häu-  
ser 501 Haus des Laskaris  
499/501 Abb. 428 Metropolis  
493/4 Palast des Despoten  
503 Pantanassa 494/9/501  
Abb. 423/8 Peribleptos 494  
Sophia 494 Stadtmauer 501  
Theodoros 466-7/70/93/9/503  
Abb. 395  
Modena (Pinakothek) 615  
Modon 48  
Mokwi 480 Abb. 410  
Monastirine 29/173/4/7/243  
Abb. 167  
Monemvasia 466/94  
Monreale 491/574/5/6/7  
Monte Amiata 304 - Cassino  
365/584  
Monza 190/1/3/5/200/47/310/2/40  
/60/419/31 Abb. 306  
Morsot 219/21  
Moskau 492  
Nikolauskirche i. d. Presbrash.  
Vorst. 519-23/47 Synodalbibl.  
529/32/5/7  
M'schatta 259  
Mudjeleia 253/8/9 Abb. 248  
München, Nat.-Mus. 187/94  
Reiche Kap. 602/14  
Murano 188/9/297/571/3 Abb. 186  
Musmieh 210/57  
Myra 22/609 - Nikolaos 414/73  
Myriophyto 606  
Nakadeh 226  
Nauplia 488  
Navarin 488  
Nazareth 209/339/41  
Neapel 9/34/92/3 Baptisterien  
249/86/325/7/30/48/52 Abb. 299  
/300 Basiliken: - S. Giov. magg.  
448/505 Abb. 433 - S. Giorgio  
241 - S. Restituta 241/9/325/  
51/421 - S. Severiana 241/328  
Katakomben (s. d.) - Mus. S.  
Martino 319 Abb. 295  
Neredizy-Erlöserkirche 491/585/6  
Abb. 504  
Nesarectium 243  
New York 149/602  
Nicaa 165/72/3/247/76/363/4/402/  
14/51/92/504/7/99 Abb. 162/360  
Koimesiskirche 451/2/3/92/504/  
7/44/5/6/8/50/3/4/7/8/9/61/4/5/  
79/88 Abb. 382/3/430/77  
- Sophia 402/77/9/92 Abb. 348  
Nicomedia 165/228/62/4/74/369  
Nikophoria 269  
Nikli 488  
Nikorziminda 481  
Nil 142 Abb. 130 -tal 141  
Nimes 113  
Nin 470  
Nis 458 Stephanuskirche 583  
Nisibis 162/226 Abb. 157  
Nitris 226  
Nocera 4/188/247/50 Abb. 6  
Nola 241/330/1  
Nordafrika 26-9

Notabile 316 Abb. 292  
Nowgorod-Sophienkirche u. a. m.  
479/91/551/86  
Nunziatella 76  
Nyssa 252/3  
Ochrida 479/604/16  
Olympia 234  
Oran 28  
Orleansville 220/1/316 Abb. 215  
Orontes 9/126/210/60  
Osroene 9  
Ortakoi 390/471  
Ostia (s. Porto)  
Otranto 584  
Palästina 10/12/8/9/22/3/34/9/50/  
97/110/1/5/22/6-41/50/86/7/  
188/205/6/7/9/20/49/65/6/9/77/  
91/3/7/310/7/31/9/40/1/52/411/  
3/8/9/30/1/8/9/518/34/5/8/53/84  
600/1  
Palagianello, S. Nicola 584  
Palermo 34/365/581 Porta Osun-  
na 34 S. M. dei Ammiraglio,  
sog. Martorana 491/573/4  
Abb. 420 Cap. Palatina 573/  
4/6/600/8 Schloß 581 Abb. 502  
Zisa 581  
Palestrina 320  
Pallazolo 31/3/4 Abb. 24  
Palmyra 20/1/3/58/9/60/134/6/7/  
43/57/9/7/259/62/7/8/9  
Abb. 10/3/123/55  
Panaes 115/50  
Panopolis (s. Achmim) 25  
Panzano 243/9/316/94/400/9/10/1  
/3/33/9 Abb. 346/7/70  
Paris 106/7/37/96/8/280/3/4/5/9/  
93/9/304 Abb. 86/267/8/76/83  
Cluny-Mus. 152/3/88/9/91/612  
Abb. 145 Louvre 10/6/46/52/  
3/6/7/69/88/9/91/4/5/317/613/4  
Abb. 195/530/11, 2 Nat.-Bibl.  
189/292/3/4/7/304/5/1/521/51/  
611/12/4/5/6 Abb. 274/5/6/533  
Samml. Béarn 615  
Paros 473  
Patras 423  
Pelagonia 493  
Pelene 233  
Peloponnes 488/93/4/594  
Pergamon 160/228/457/581  
Perge 231  
Peristremna (Jilanliklissé) 583  
Perm 200  
Persien 146/62/3/247/8/502  
Perugia 112/607 S. Angelo 249  
/365  
Pesaro 188/615 Abb. 534  
Pesth 602  
Petersburg, Eremitage 192/3/6/8/  
200/603 Abb. 194 Mus. Alex-  
ander III 606 Goleništew-  
Samml. 287/88/312 Abb. 270  
Schuwalow-Samml. 613/4  
Petrone 461/87  
Philadelphina 257  
Philaie 223  
Philippi 384/411  
Phrygien 66  
Pisa 107  
Pizunda 480  
Platani 471 Abb. 401  
Plataniti 488 Abb. 418  
Podgoriza 69 Abb. 55  
Pola 137/95/8/243/400 S. Gio-  
vanni e Felicità 399/402 S.  
Maria Formosa 252 S. Michele  
in Monte 399/400 S. Stephano  
399  
Polemone 251  
Pompeji 22/3/50/3/4/8/62/5/8/186  
/7/250/82/4/5/90/316/20  
Pontus 299/482  
Porto 177/8/241/59 Abb. XIII, 1  
Portogruaro 29  
Prespa 479  
Priene 228/66  
Priolo 34  
Prokonnesos 13/135/48/70/3/4/5/  
6/9/80/278/408 Abb. 167/78  
Propontis 165/70  
Pskow 586  
Quedlinburg 282/3/304/36  
Abb. XVII, 2/3  
Ravanitsa 496  
Ravenna 131/5/51/4/96/241/2/3/  
50/1/66/74-78/300/38/69/87/96/  
9/407/15/21/3/6/32/507 Abb. 81  
/173/4/6/7

Baptisterium der Ortho-  
doxen (s. S. Giovanni in Fonte)  
- der Arianer (s. S. Maria  
in Cosmedin)  
Basiliken: S. Agata 242/351/  
427 Anastasis 242 S. Apo-  
linare in Classe 2/3/11/2/176/  
8/81/2/272/397/8/400/1/17/8/  
418/9/20/41/2/6/7 Abb. 4/180  
343/4/5/63/74/5/XIII, 3 S. Apo-  
linare nuovo (= S. Martino in  
Coelo aureo) 182/243/326/39/41  
/97/8/400/7/8/9/37/8/9/40/1/4/7  
11/3 Abb. 354/5/71/2/3/XXI/  
XXIV, 1/2 S. Croce 242/346/  
50/1 Dom (s. Ursiana) S.  
Francesco 177/242 Abb. 172  
S. Giovanni Evangelista 242  
/351 Herkules = 276 S. Maria  
in Porto 177/8/606 Abb. XII, 1  
S. Maria Maggiore 242/424/33  
S. Michele in Africisco 410/28  
/9/30/553 Abb. 367/8 Petriana  
242/351 S. Spirito 242/50 Ur-  
siana (Dom) 191/5/6/242/68/70  
/85/300/11/2/98/569/600 Abb.  
191/264/XIII, 2  
Erzbischöfll. Kapelle (Petrus  
Chrysologus) 155/276/348/9/50  
/417/20/26/9/569/70 Abb. 311  
Kaiserpalast 262  
S. Giovanni in Fonte 178/  
183/250/342/3/4/52/3/71/429  
Abb. 81/307/8/XVI  
S. Maria in Cosmedin 250/334  
Abb. 308  
Mausol. d. Gallia Placidia 182  
/242/52/342/67/8/9/52/3/69/94/  
8/417/24/9 Abb. 310/20/XX, 2  
Mus. archeolog. 18/4/8/9/607  
Abb. 185/6  
Sarkophag 101/6/7/76/7/8/  
9/81/2/3/4/95/200/66/72/416/43  
Abb. 81/172-77/80/253/XIII, 2/3  
Theodorich (Mausoleum) 29/  
30/245 Abb. 22/3 (Palatium) 437  
/40 Abb. 373 (Reiterbild) 159  
S. Vitale 178/318/9/20/69/70  
/1/2/94/400/9/10/20-29/30/439  
/41/7 Abb. 175/314/8/9/20/53/  
5/8/61/5/6  
Rheims 29  
Rhein 29/125  
Rhodiapolis 232  
Rhodos 481  
Rodosto 319  
Rom 3/7/9/11/3/4/5/36/7/8/361/4/  
5/8/415/40/2/3/6/542/79 (s. auch  
Personifikationen)  
Sepulkrale Kunst 22/7/30/4/  
6-50/3/9/61/4/5/8/9/70/6/7/9/81  
-99 Abb. 48 (s. a. Katakomben)  
Baukunst 202/32/6/7/8/9/  
41/2/58/66/72/7/9  
Plastik 100/15/9/11/3/21/4/5/  
8/38-60/1/3/4/5/7/9/92/3/6/  
336  
Malerei 286/301/20/39/44/53  
443/5/6/543/5/7/9  
Ara Coeli 239  
Barberini (Bibl. i. Pal.) 516/  
8/9/23/615  
Basiliken (u. Zentralbauten):  
S. Agata 351 S. Agnese 40/2/  
9/85/125/240/7/445 Abb. 236/9  
/377 S. Andrea 236/8/444 S.  
Antonio 238 S. Balbina 236  
S. Cecilia 239/44/7 S. Clemente  
175/239/549/50 S. Cosma e Da-  
miano 239/50/72/416/7/44/544  
Abb. 362 S. Costanza 141 Abb.  
128 S. Crisogono 239/550/600  
S. Giorgio 239 S. Giovanni e  
Paolo 59/239/313/550 In La-  
terano 338 S. Lorenzo fuori  
le Mura 105/6/240/444/5 Abb.  
235 S. Maria Antiqua 103/  
4/7/239/72/6/339/443/4/600  
Abb. 83/542/3/50 S. Maria in  
Cosmedin 549 S. Maria in Dom-  
nica 239/544/7/8 S. Maria  
Maggiore 238/306/20/31/2/3/5/  
6/7/8/9/48/53/433/518/3  
Abb. 296/302/3/4/5/XXV/XX, 1  
S. Maria ad Praesepe (Sicci-  
niana) 238/302/33/4 S. M. in via  
lata 550 S. M. in Trastevere  
238/9 S. Martino ai Monti 239  
/549 S. Marco 544 Maxentius-  
368 S. Nereo ed Achilleo 43/  
368

8/239/421/543/5/8 S. Paolo fuori le Mura 237/333/50/1/418/573/603 Abb. 234 S. Pietro 4/11/48/114/5/9/51/2/6/75/204/367/45/327/30/9/51/544/604 Abb. 5/233/VII S. Pietro in Vincoli 238/446 S. Prassede 544/7/50 S. Pudenziana 116/238/9/323/8/9/30/429 Abb. XIX 1 S. Quattro Coronati 239 S. Saba 239/550/84/600 S. Sabina 137-40/84/7/8/238/66/9/70/85/332/50/2/430/38 Abb. 127/301/X, 1 S. Silvestro 40/239 S. Sinforosa 249 S. Sisto 28/125/60 S. Stefano 239/48/75/341 S. Teodoro 444 S. Urbano 549 Cap. S. Zenone 547/8 Capitolinisches Museum 154/7/8/9 Abb. 146/50 Casa celimontana 59/66/71/87/348 Abb. 47/68 Casanatense (Bibl.) 615 Chigiana (Bibl.) 527 Conservatorienpalast 106/7/57/8 Abb. 86 Coelius 309 Forum 164/368/444 Katakomben: Acillerguft 39/40/3/100 Abb. 30 S. Agnese 47/65/66/85/243/6/404/7/9/547 Abb. 37/52 S. Alessandro 48 S. Callisto 28/37/43/4/5/8/52/4/6/61/3/6/8/71-81/4/6/7/90/6/7/100/4/353/443/4/549 Abb. 21/33/4/5/6/44/57/1/11/2/1V Coemeterium maius 48/55/66/70/1/7/82/5/8 Abb. 43/69 Comodilla 48/443 Abb. 376 Domitilla 40/2/3/8/52/3/4/6/61-68/71/3/5/6/7/9/80/2/8/113/25/77/276/347/431 Abb. 32/40/1/5/9/50/62/5/95, S. Ermete 66/82/9 S. Felicità 48 S. Genesio 48 Giordani 48 S. Hippolyto 150 Marcus u. Balbina 45 Monteverde (jüd.) 38 Ostrinarium (Coemeterium) 40/8 S. Pancrazio 37 Petrus u. Marcellinus 48/54/5/61/3/6/8/75/6/7/80/2/3/4/5/6/7/90 Abb. 42/61/4/6/7/72 Platoniana (s. S. Sebastiano) S. Pontiziano 48/443/4 Praetextato 37/43/7/8/52/9/62/6/70/9/85/6/91/106 Abb. 39/85 Priscilla 39/40/54/9/62/7/8/70/1/2/4/6/7/9/80/1/2/3/8/174 Abb. 30/1/53/4/8/63/111/1 S. Processo e Martiniano 48 Quattro Coronati 48 Saturnino e Thrasone 37/88 Abb. 70 S. Sebastiano 48/45/6 S. Sisto 28/43/5/8/125 Abb. 21 S. Valentina 48 S. Zoticus 49 Via Appia 39/43 Via Labicana 39 Via Latina 89/95 Abb. 71 Via Portuense 39 Via Salaria (s. a. Priscilla) 37/9 Vigna Randanini 39/60/1/9 Abb. 8 S. Valentiniano 542/3 Kircherianum (Museum) 116/602/3/11 Abb. 99/512 Konstantinsbogen 119/20/39/164/5/7/9 Abb. 160/1 Lateran 147-9/50/2/6/72/320/38/43 Abb. 138/9/40/2/3 Baptisterium 149/250/1/320/52/426 Abb. 241 Sancta Sanctorum 198/359/552/601 Abb. 313/441 S. Giovanni in - 237/50/320/59 (S. Venanzo) 445/7 Abb. 378 Sarkophag 103/4/5/6/7/9/10/11/3/4/5/8/9/20-26/38/9/208/322/59 Abb. 85/7/90/5/6/7/8/102/4/7/9/V, 2/V, 1/ VIIII Monte della Giustizia 321

Rotunden: Minerva Medica 246 Pantheon 246 S. Costanza 246/7/251/72/5/314/21/2/3/4/5/6/7/8/52 Abb. 239/91/7/8 S. Stefano 446 Abb. 379 Sarkophag 101/3/4/5/6/7/8/9/11/3/4/9/21/2/4/5/8/70/72/3 Abb. 80/2/5/8/95/108/64/5/128/9/VII (s. auch Lateran) Sessorianum 237 Stroganow (Sammlung) 601/3/4/15/6 Abb. 511 Thermen-Museum 107/56 Abb. 88 Torlonia-Museum 157 Torre Pignattara 48/245 Triumph-Säulen - Antoninus 143 - Trajans 160/3/8/336 Vatikan (Bibliothek) 150/89/90/615 (Josua Rolle) 8/200/36/69/80/1/5 (Kosmas) 8/9/98/304/30/336 (Menologium) 455/520/22/3/5/615 (Museum) 69/70/391/100/22 Abb. 59 Villa Carpegna 103/4/7 Abb. 82 - Colonna 171/2/4/270 Abb. 164/5 Topographie: Aventin 238 Campo santo 122 Coelius Forum 164/5 Lungara 107/59 Monteverde 38 Palatin 203 Pons Noment. 506 - Portuense 39 - Stadtmauer 37 Trastevere 238/9 Via Appia 39/43/7 - Ardeatina 42/3 - Labicana 39 - Nomentana 47/8 - Salaria 37/101 Abb. 80 Vicus Patricius 328 Romagna 399 Rossano 491 Rouen 196 Rumänien 496 Rusapha 21/6/54/5/60/8/9/75/391 Abb. 214/45/9 Rußland 199/380/460/5/8/79/86/7/91/515/85/6 Ruweha 211/3/6 Abb. 209 Sabha 210/5 Safijeh 258 Sagalassos 231 Sakkarah 222/59/78/54/5 Salah 218 Salerno 603 Salona (s. Spalato) Saloniki 22/164/447/95/597/604/6 Ambon 134/5 Abb. 124/5 Apostelkirche (Souksu - djami) 495/496 Abb. 424 Demetrios-Basilika u. Mausol. 227/9/30/1/2/55/75/369/446/7/504/7 Abb. 229/317/80/430 Eliaskirche 496 Galeriusbogen 161/2/3/4/9/74/369 Abb. 157/8/9 Georgios 135/245/344/5/52/3 Abb. 238/309 Jakub - Pascha - djami 496 A. Bardias (Kazandjilar - djami) 456/510 Abb. 387 Paraskew (Eski Djuma) 230/75/353 Peristera 470 A. Sophia 383/5-89 92/3/411/3/545-50/4/61/600 Abb. 332/3/4 Salzburg 29/37 Samagher 243 Samari 488/582 Sameh 210 Sanamen 210 Sardes 257/3/69 Sardike 161 Sardinien 30-34 Sarvistan 257 Satisfie 221 Schakka 215/67 Schehbeh 259 Sebaste 613 Seberina 470 Seidnaia 134 Segermes 220

Sekeah 211 Selme 478 Seleukeia in Isaur. 22/163 - Kilik. 171/2/228/32/56 - Lyk. 232/401/2/13 Sens 189/58/9/603 Serbien 496/521 Serdjilla 20/211/2/58/9/68/317/8 Abb. 207 Sergiopolis (s. Rusapha) Serre 226/570 Sertei 315/6 Sfax 27 Si 266 Siah 267 Sidamara 171/3 Side 233/457 Sidi Embarek 221 - Gaber 59 Sieburg 604 Siena 602 - Mohammed el Gibul 27 Siloah (s. Jerusalem) Sinai, Katharinen-Kloster 138/40/308/101/401/19/20/1/9/536 Abb. 289/364 Sinnasos, Apostelkirche 583 Sinope 180/299/300/1/2/3 (s. Paris, Nat.-Bibl.) Sitten 358 Sivrihisar 233 Siwri-Hissar 391 Sizilien 30-37/9/125/234/365/90/491/568/73/4/7/81/2/92 Skopje (s. Ljubiten) Skripu 453/5/8/67/70/1/505/609 Abb. 384/432 Skupi 391 Smyrna 232/336 Soandere 457/8/78/82 Balyklisse 583 Barbarakirche 583 Beliklisse 583 El Nazar 583 Hemsbeyklisse 583 Karabasklisse 583 Saradschaklisse 583 Tschanawarklisse 583 Soana 251 Soba 226 Sohag 224/59 W. Kloster 584 Soissons 305 Spalato 82/119/64/73/7/84/203/43/9/50/60/7/72/369/82/407 Abb. 167/237/250 Spanien 29/100/47 Sparta 148/493 Spoleto 241 Stambul (s. Byzanz) Stilo 491 Stiris 455/9-67/8/9/506/10 Abb. 381/9/90/1/2/437/XXV Stockholm 151 Studentins 496 Styloskloster (s. Latmos) Sudan 226 Surp Hagop 218 Susa (s. Hadrumetum) Suweda 215/66/8 Syge 548 Syrakus 31/3/49/61/74/92/3/122/4/5/234 Abb. 26/7/73/110 S. Giovanni 275/413 Syrien 9/10/1/2/3/9-21/2/30/4/50/4/84/96/126-41/5/54/60/76/189/205-18/50/8/9/65/7/8/9/77/91/2/3/5/7/8/311/6/8/46/52/3/9/69/72/80/401/3/6/20/32/41/506/7 (s. a. im Sachregister: Kunst) Taifa 215 Abb. 212 Tao-Mendeli 490/9/500 Taron 297 Tarsus 149 Taurus Kesteli 234 Taygetos 493 Teano 319 Abb. 295 Tegea (s. Nikii) Tell-Hum 177/207 Ter Dosi 209

Termessos 22/267 Abb. 12 Teurnia 243 Thebarka 27 Thebais 224/5/59/486 Abb. 221/2/3/4 Thebessa 28/219/20/1/2/59/403 Abb. 219/20 Thiepte 219/20/1 Theodosia 235/78 Theotoku 235 Thessalien 235/462/93/6/7/595/6 Thrakien 148/9 Tigzirt 219/21 Till-Köi 233 Timgad 204/19/403 Abb. 216 Tipasa 27/106/220/1/2/315 Tivoli 55 Tomarza 391 Tongres 196 Tongres 571/2/3 (Museum) 607/8/9 Trani 606 Trapezunt 200/482/8/92 Abb. 411 Trier 29/125/94/5/262/407 Abb. 112/96 Triest 243/399/572 Triglia 457 Trikala s. Megalae Pylae Tschausch- In 583 Tscheltschek 457 Tur Abdin 217 Turmanin 211/2/3/32/59/77 Abb. 210 Tusculum 277 Tyrus 206/7/70/317 Um-Bunar 233 - Djemal 203/10/5/58 Abb. 205 - el Amed 207 - il Kuttah 215 - il Kuttan 210 - is Surab 214/5/58/9 Abb. 213 Umtajeh 215 Ural 199 Urgub 458/582 Uthina 315/6/20 Utrecht 305 Utschajak 458 Valbonne 125 Abb. 111 Vaste 584 Velletri 105 Venedig 15/132/7/54/365/428/507/68/76/596/616 Baukunst 268/73/4/5/6 Abb. 254/6/601/2 Plastik 133/55/6/77/83 Abb. 121/2/48/81 Fondaco dei Turchi (Mus. civ.) 501/612 - S. Giovanni 131/2 Abb. 120 - S. Marco 132/3/46/55/9/77/81/3/365/81/2/410/1/2/3/35/471/507/10/70/6/8/92/3/605/6/7/8 Abb. 121/2/48/81/260/315/56/7/8/9/500/18 (Ciboriumsäulen) 127-32/6/40/75/88 Abb. 113/4/5/116-8 S. M. Mater Domini 606 S. Pantaleone 607 Venosa 34 Verona (Mus. civ.) 164 Vienne 29/111 Abb. 92 Vurkano 488 Wagaršabad 395 Wansee 162 (S. Ahtamar u. Deir) Watopadi (s. Athos) Werden 186/9 Wien 93/4/8 Abb. 188 Hofbibl. 286/9/98/300/1/2/3 Abb. 281/XXVIII, 1 Hofmuseum 188/9 Abb. 188 Wiranschehr (s. Konstantina) Wissen 496 Wladimir 492 Xanthen 612 Zagba 293 Zambur 318 Zebed 136/265 Zenobia (s. Halebie) Zilve 583 Zürich 194



# INHALTSVERZEICHNIS.

## I. TEIL

### DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

	Seite		Seite
Kapitel I. Wesen und Werden der altchristlichen Kunst .....	1	6. Die christliche Reliefplastik im byzantinischen Kunstkreise .....	170
Kapitel II. Die Kunst der altchristlichen Grabstätten .....	17	7. Die altchristliche Kleinplastik .....	184
1. Gräfte und oberirdische Grabanlagen .....	18	Kapitel IV. Die altchristliche Baukunst .....	201
2. Die Sinnbilder und der frühchristliche Bilderkreis .....	60	1. Die Basilika .....	201
Kapitel III. Die altchristliche Plastik .....	100	2. Der Zentral- und Kuppelbau .....	244
1. Die Entwicklung der Sarkophagplastik in den Denkmälern des Abendlandes .....	100	3. Der altchristliche und spätantike Profanbau .....	258
2. Die Blüte der syrisch-palästinensischen Reliefskulptur .....	126	4. Die Bauornamentik der altchristlichen Architektur .....	265
3. Die alexandrinische und koptische Reliefplastik .....	141	Kapitel V. Die altchristliche Malerei seit Konstantin dem Großen .....	279
4. Die altchristliche und die profane (ost-römische) Freiplastik .....	147	1. Die altchristliche Miniaturmalerei .....	280
5. Die Reliefplastik der oströmischen Staatsdenkmäler .....	160	2. Die altchristliche Tafelmalerei und die Ikonen .....	307
		3. Die altchristliche Monumentalmalerei und das Mosaik .....	313
		4. Die spätantike und altchristliche Textilkunst .....	356

## II. TEIL

### DIE BYZANTINISCHE KUNST.

	Seite		Seite
Kapitel I. Grundlagen und Entwicklungsgang der byzantinischen Kunst .....	361	3. Die plastische Dekoration der mittelbyzantinischen Baukunst .....	504
Kapitel II. Die Blüte der altbyzantinischen Baukunst und dekorativen Plastik .....	367	Kapitel V. Die byzantinische Malerei des Mittelalters und der Neuzeit .....	511
1. Die Vollendung des altbyzantinischen Kuppelbaues .....	367	1. Die mittelbyzantinische Ikonenmalerei .....	511
2. Der basilikale Bautypus .....	396	2. Die mittelbyzantinische Miniaturmalerei .....	515
3. Die Denkmäler der weltlichen Baukunst .....	403	3. Der Monumentalstil und die Mosaikmalerei .....	541
4. Die dekorative Plastik im Dienst der Baukunst .....	408	4. Malerei und Zeichnung im Dienst des Kunstgewerbes .....	601
Kapitel III. Die Vollendung des Monumentalstils der altbyzantinischen Malerei .....	415	Kapitel VI. Die byzantinische Bildnerei des Mittelalters .....	605
Kapitel IV. Die byzantinische Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit .....	450	1. Die Reliefplastik in Stein .....	605
1. Die Entwicklung der kirchlichen Bautypen .....	451	2. Die Elfenbeinschnitzerei und die übrige Kleinplastik .....	610
2. Die kirchlichen und weltlichen Nutzbauten .....	498	Register .....	617

# VERZEICHNIS DER TAFELN.

		Zwischen Seite
Tafel	I. (In farbiger Wiedergabe.) Deckenmalerei aus den Krypten der Lucina in der Calixtuskatakomben in Rom .....	IV/V
„	II. Treppenhalle der Katakomben von Kom es Schuhgafa .....	24/25
„	III. (In farbiger Wiedergabe.) 1. Die drei Jünglinge im Feuerofen aus der Priscillakatakomben } 2. Messianisches Fischmahl, Stilleben aus der Lucinagrube } .....	74/75
„	IV. Anbetende Selige im Paradiesesgarten aus der Callixtuskatakomben .....	88/89
„	V. 1. Fischer, Orans, guter Hirte usw., Sarkophag aus La Gayole 2. Erweckung des Lazarus, Quellwunder usw., Sarkophag im Lateran-Museum } .....	102/3
„	VI. 1. Blindenheilung, Hämorrhöissa usw., Sarkophag im Lateran-Museum 2. Verehrung des Auferstandenen durch die Apostel, Sarkophag aus Manosque } .....	112/3
„	VII. Abrahamsopfer, Gefangennahme des Paulus, Majestas usw., Sarkophag des Junius Bassus in der Peterskirche .....	114/5
„	VIII. Erweckung des Lazarus, Ansage der Verleugnung usw., Sarkophag mit Doppelporträt im Lateran-Museum .....	122/3
„	IX. Holztür der Basilika von S. Ambrogio in Mailand .....	136/7
„	X. 1. Holztür der Basilika der hl. Sabina in Rom 2. Relieffries in der Kirche Al Mu'allaka (Kairo) } .....	138/9
„	XI. Kolossalstatue eines oströmischen Kaisers in Barletta (Apulien) .....	158/9
„	XII. 1. Sockel des großen Obeliskens im Hippodrom 2. Triumphsäule des Arkadius 3.—5. Relieffdarstellungen einer Triumphsäule } aus Byzanz } .....	168/9
„	XIII. 1. Übergabe der Schriftrolle an Paulus, Sarkophag in S. Maria in Porto 2. Huldigung der Apostelfürsten im Paradiese, Sarkophag des S. Rinaldo (Dom) 3. Übergabe der Schriftrolle an Paulus, Sarkophag in S. Apollinare in Classe } aus Ravenna } .....	180/1
„	XIV. 1. Fassade der Südbasilika in Kalat-Seman 2. Mittelhof (Oktogon) in Kalat-Seman } .....	214/5
„	XV. Das Hauptschiff von S. Maria Maggiore in Rom .....	238/9
„	XVI. Baptisterium der Orthodoxen (S. Giovanni in Fonte) in Ravenna .....	250/1
„	XVII. 1. Josua errichtet das Steinmal usw. (aus der Vatikanischen Josuarolle) 2. Saul am Grabe Rahels usw. 3. Samuel kommt zu Saul usw. } (aus der Quedlinburger Itala) } .....	282/3
„	XVIII. 1. Jakobs Heimfahrt und Kampf mit dem Engel (aus der Wiener Genesis) 2. Liturgisches Abendmahlsbild (aus dem Evangelium von Rossano) 3. Gastmahl des Herodes und Tod des Täufers (aus dem Matthäus-Fragment von Sinope) } .....	300/1
„	XIX. 1. Christus als Lehrer der Apostel (Parusie), Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom 2. Christus als Lehrer der Apostel (Parusie), Nischenmosaik in S. Lorenzo in Mailand } .....	328/9
„	XX. 1. Die apokalyptische Anbetung und Szenen der Marienlegende, Triumphbogenmosaik von S. Maria Maggiore in Rom 2. Der gute Hirte im Paradiesesgarten, Mosaikbild aus dem sog. Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna } .....	332/3
„	XXI. (In farbiger Wiedergabe.) Gebet des Jesaias, Miniatur aus dem Pariser Psalter (Bibl. nat. Nr. 139) XII/361	
„	XXII. Kuppelraum der Agia Sophia in Konstantinopel .....	376/7
„	XXIII. Innenansicht von S. Apollinare Nuovo in Ravenna .....	396/7
„	XXIV. 1. Christus auf dem göttlichen Thron 2. Maria als Himmelskönigin } Wandmosaiken in S. Apollinare Nuovo in Ravenna .....	438/9
„	XXV. Das Katholikon von Hosios Lukas in Stiris (Längsschnitt) .....	462/3
„	XXVI. Byzantinischer Kaiserpalast (Tekfur Serai) in Konstantinopel .....	502/3
„	XXVII. 1. Der hl. Panteleimon, Ikone in Kiew (Geistl. Akademie) 2. Christus der Erbarmende, Mosaikikone in Berlin (K.-Friedrich-Museum) 3. Der hl. Demetrios, Mosaikikone in Xenophontos (Athos) } .....	512/3
„	XXVIII. 1. Das Pfingstwunder und Heilige 2. Die Gottesmutter und Heilige } Gewölbmosaiken im Narthex der Nea Moni (Chios) .....	562/3
„	XXIX. 1. Geburt Christi und Hirtenverkündigung 2. Christus als Wundertäter Kranke heilend } Wandmosaiken der Chorakirche in Konstantinopel 590/1	



Tafel XXX.	1. Einführung Marias in den Tempel 2. Verwarnung Marias durch Joseph	} Wandmosaikien der Chorakirche in Konstantinopel	..... 592/3
„ XXXI.	1. Begegnung Joachims und Annas und Joachims Opfer 2. Erweckung des Lazarus		
„ XXXII.	Die Platytera, Himmelfahrt und Einzug in Jerusalem, Gewölbefresken aus der Pantanassa in Mistra	596/7	
„ XXXIII.	Der Pantokrator, christologischer Bilderzyklus usw., Kuppel und Gewölbemalerei des Katholikon von Dochiariu (Athos)	..... 598/9	

Im Teil I und II ist (außer den Teil I, S. 360 gegebenen Hinweisen)  
zu berichtigen:

- S. 14, Z. 3 (von oben) künstlerischen statt künstlichen.
- S. 43, Z. 5 (von unten) ins 6. Jahrh. statt ins 5. Jahrh.
- S. 60 u. S. 280 in den Überschriften die fehlende Numerierung 2. u. 1.
- S. 173, Z. 11 (von unten) und den statt und der.
- S. 192, Z. 14 (von unten) diptychen statt dyptichen.
- S. 193, Z. 21 (von unten 487 statt 483).
- S. 231, Z. 1 (von oben) in Saloniki statt Sdloniki.
- S. 244, Z. 21 (von unten) nach oben statt noch oben.
- S. 247, Z. 22 (von unten) S. 207/9 u. 210 statt S. 20.
- S. 248, Z. 15 (von unten) daselbst kaum statt kaum daselbst.
- S. 250, Z. 21 (von oben) in der statt mit der.
- S. 277, Z. 22 (von unten) Dara statt Da...a.
- S. 288, Z. 2 (von oben) Indikopleustes statt Indikopleutes.
- S. 341, Z. 21 (von unten) im 7. statt im 6. Jahrh.
- S. 347, Z. 1 (von oben) nach Westen statt nach Osten.
- S. 351, Z. 15 (von oben) Seraphim statt Seraphin.
- S. 369, Z. 1 (von unten) † 534 statt † 542.
- S. 398, Z. 3 (von oben) byzantin. statt zantin.
- S. 408, Z. 12 (von oben) die sie statt die sich.
- S. 413, Z. 2 (von unten) Pfeilerbasilika statt Kuppelbasilika.
- S. 413, Z. 22 (von unten) Saloniki statt Soloniki.
- S. 492, Z. 16 (von unten) Brontocheiu statt Brontochein.
- S. 497, Z. 9 (von oben) erbauten statt erbaute.
- S. 588, Z. 7 (von unten) Metochites statt Motochites.
- S. 615, Z. 17 (von oben) Mus. civico statt Mus. cirio.

















